



B

IBLIOTECA

CLÁSICA.

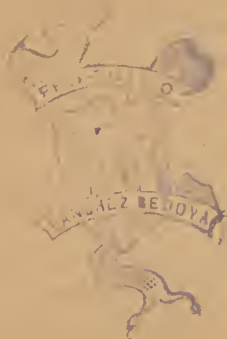


四七

5

Vineta de Sánchez Bodeya





MANZONI

TRAGEDIAS, POESÍAS

Y

OBRAS VARIAS

398

6/7

A 1123

~~Salon 95 (Hawson)~~

BIBLIOTECA CLASICA
TOMO CLI

TRAGEDIAS
POESÍAS Y OBRAS VARIAS

DE

ALEJANDRO MANZONI

TRADUCIDAS DIRECTAMENTE DEL ITALIANO

POR

D. FEDERICO BARAÍBAR Y ZUMÁRRAGA

TOMO II

MADRID

LIBRERÍA DE LA VIUDA DE HERNANDO Y C.^a
calle del Arenal, núm. 11

1891



2BS 948321

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO «SUCESOES DE RIVADENEYRA»,
Paseo de San Vicente, 20.

EL CONDE DE CARMAGNOLA ⁽¹⁾

TRAGEDIA EN CINCO ACTOS

(1) Léase *Carmañola*.



Á

D. CARLOS CLAUDIO FAURIEL

EN TESTIMONIO

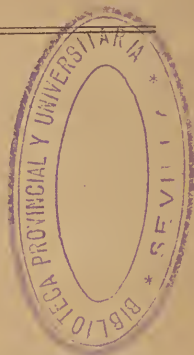
DE CORDIAL Y RESPETUOSA AMISTAD

EL AUTOR.





PRÓLOGO.



Al publicar una obra poética que no se adapta á las reglas comunmente admitidas en Italia y sancionadas por general costumbre, no me creo autorizado para molestar al lector con larga exposición de los principios á que he ajustado mi trabajo. Algunos eseritos recientes expresan sobre la poesía dramática ideas tan verdaderas y nuevas y de tan vasta aplicación, que en ellos puede hallarse fácilmente la razón de un drama que, aunque se aparta de los cánones dictados por los antiguos tratadistas, está, no obstante, dirigido con alguna intención. Aparte, por lo demás, de que toda composición ofrece á quien quiera examinarla los elementos necesarios para que de ella forme juicio, como son, á mi ver: cuál es el objeto del autor; si este objeto es racional, y si el autor lo ha conseguido ó no. Prescindir de este examen, y querer á viva fuerza juzgar todo trabajo conforme á reglas cuya certeza y universalidad son discutibles, equivale á exponerse á juzgar con error; lo cual es ciertamente uno de los menores males que en este mundo pueden acaecer.

Entre los varios medios que los hombres han hallado para embrollarse reeiproecamente, uno de los más ingeniosos es el emplear en casi todas las discusiones dos máximas opuestas, tenidas ambas por igualmente infalibles. Aplicando esta costumbre á los pequeños intere-

ses de la poesía, dicen á sus cultivadores: sed originales y no hagáis nada de que no os hayan dejado ejemplo los grandes poetas. Estas órdenes que hacen el arte más difícil de lo que naturalmente es en sí, quitan al escritor la esperanza de poder dar razón de una obra poética, ya que no le contuviere el ridículo á que se expone siempre el apologista de sus versos.

Pero como la cuestión de las dos unidades de lugar y de tiempo puede ser tratada en abstracto y sin hablar palabra de la presente tragedia; y como estas unidades, á pesar de las en mi concepto irrefutables impugnaciones contra ellas dirigidas, continuán siendo para muchos indispensables en toda obra dramática, me place someterlas brevemente á nuevo examen. Procuraré, por lo demás, hacer un pequeño apéndice, más bien que una repetición de los escritos que ya las han impugnado.

I. La unidad de lugar y la llamada unidad de tiempo no son reglas fundadas en la razón del arte, ni propias de la índole del poema dramático: provienen de una autoridad mal entendida y de principios arbitrarios, como se evidencia examinando su origen. La unidad de lugar ha nacido del hecho de que la mayor parte de las tragedias griegas imitan una acción que se cumple en un solo sitio, y de la idea de que el teatro griego es modelo perpetuo y exclusivo de perfección dramática. La unidad de tiempo tuvo origen en un trecho de Aristóteles (1), que, como acertadamente observa Schlegel (2), no contiene un precepto, sino simplemente la exposición de un hecho, ó sea la práctica más común en el teatro griego. Pues si Aristóteles hubiese tenido intención de

(1) Diferéncianse (la epopeya y la tragedia) en que aquélla tiene el verso medido y simple, y es narrativa y muy extensa; y ésta se esfuerza, todo lo posible, por durar una vuelta de sol, ó en mudar poco; pero la epopeya no tiene límite de tiempo y en esto se distingue de la tragedia.

(2) Curso de Literatura dramática.

establecer un canon poético, su frase tendría el doble inconveniente de no expresar una idea precisa, y de no apoyarla en ningún razonamiento.

Cuando algunos, preseiñdiendo de la autoridad aristotélica, pidieron más tarde la razón de estas reglas, sus defensores sólo pudieron aducir una: la de que, asistiendo realmente el espectador á la representación de una acción, resulta inverosímil que las diversas partes de ésta se verifiquen en diferentes lugares, y que dure mucho tiempo, mientras él sabe que no se ha movido de su sitio, y que ha empleado pocas horas en observarla. Esta razón se funda evidentemente en un falso supuesto, y es el de que el espectador esté allí como parte de la acción, cuando, por decirlo así, es una inteligencia extrínseca que la contempla. La verosimilitud no debe nacer en él de las relaciones de la acción con su modo actual de ser, sino de las que las varias partes de la acción tienen entre sí. Cuando se considera que el espectador está fuera de la acción, desaparece el prestigio del argumento en pro de la unidad.

II. Estas reglas están en oposición con los demás principios de arte admitidos por los que las juzgan necesarias. En efecto, en la tragedia se admiten como verosímiles muchas cosas que no lo serían si se les aplicase el principio sobre el cual se funda la necesidad de las unidades, ó sea el de que en el drama representado sean verosímiles sólo aquellos hechos que concuerdan con la presencia del espectador, de manera que puedan parecerle reales. Si uno, por ejemplo, dijese que dos personajes que hablan de cosas secretas, como si se creyesen solos, destruyen toda ilusión, porque yo conozco que me están viendo y los veo expuestos á las miradas de la multitud, les haría precisamente la misma objeción que los críticos hacen á las tragedias que faltan á las dos unidades. A este hombre sólo puede dársele una contestación: la platea no forma parte del drama; y esta respuesta vale para las dos unidades. Quien inquiriese

la causa de no haberse extendido el falso principio á estos casos, y de no haberse impuesto esta nueva traba al arte, ereo que la única que hallaría sería la de no haber para estos casos ningún texto de Aristóteles.

III. Sometidas á la comprobación de la experiencia, demuestra evidentemente que estas reglas no son necesarias para la ilusión la circunstancia de que el pueblo se halla en estado de ilusión, requerido por el arte, al asistir diariamente y en todos los países á representaciones donde no son observadas; y el pueblo es el mejor testimonio en el asunto. Porque desconociendo la distinción de las diversas especies de ilusiones, y careciendo de ideas teóricas acerca de la verosimilitud artística definida por algunos críticos filosóficos, ninguna idea abstracta, ningún prejuicio erróneo podría hacerle recibir una impresión de verosimilitud de cosas inadecuadas á producirla naturalmente. Si las mutaciones de escena destruyesen la ilusión, antes se destruiría ésta en el pueblo que en las personas cultas, las cuales adaptan con más facilidad su fantasía á las intenciones del poeta.

Si de los teatros populares pasamos á examinar la observancia de estas reglas en los teatros cultos de diversas naciones, vemos que en el griego nunca han constituido un principio dramático, y que han sido infringidas euantas veces lo ha requerido el argumento; vemos que los dramaturgos ingleses y españoles, más famosos y tenidos por verdaderos poetas nacionales, ó no las han conocido ó no las han observado, y que los alemanes las rechazan sistemáticamente. En el teatro entraron á duras penas, y la unidad de lugar, sobre todo, encontró serios obstáculos en los mismos cómicos cuando se puso en práctica con la *Sofonisba* de Mairet, que pasa por ser la primera tragedia regular francesa; como si estuviese escrito que la regularidad trágica comenzase con una *Sofonisba* tediosa. En Italia, estas reglas han sido observadas como leyes, sin discusión, que yo sepa, y probablemente sin examen.

IV. Para colmo de extravagancia, ha sucedido que los mismos que las han admitido no las practican rigurosamente. Porque, prescindiendo de algunas infracciones de la unidad de lugar cometidas en tragedias italianas y francesas de las llamadas regulares, sabido es que la de tiempo no es observada ni entendida en su acepción estricta, ó sea en la igualación del tiempo ficticio de la acción dramática con el tiempo real que exige su representación. En el teatro francés apenas se citan tres ó cuatro tragedias que cumplan esta condición. «*Comm'il est très-rare* (dice un crítico francés) *de trouver des sujets qui puissent être resserrés dans des bornes si étroites, on a élargi la règle, et on l'a étendue jusqu' à vingt-quatre heures*» (1). Con esta transacción los tratadistas han reconocido implícitamente lo irracional de la regla, y se han colocado en un campo donde no tienen defensa. Pues cabrá discusión con quienes sostengan que la acción no debe exceder del tiempo material de la representación; pero quien ha abandonado este baluarte ¿con qué razón exigirá á un autor que se mantenga dentro de límites fijados tan arbitrariamente? ¿Qué puede decirse ya á un crítico que supone que las reglas pueden alargarse á gusto? Aquí, como en otras muchas cosas, sucede que es más racional pedir mucho que poco. Hay razones más que suficientes para eximirse de estas reglas; pero no hay una para facilitar su observancia á quien quiera cumplirlas. «*Il serait donc à souhaiter* (dice otro crítico) *que la durée fictive de l'action pût se borner au temps du spectacle; mais c'est être ennemi des arts, et du plaisir qu' ils causent, que de leur imposer des lois qu' ils ne peuvent suivre, sans se priver de leurs ressources les plus fécondes, et de leurs plus rares beautés. Il est des licences heuruses, dont le public convient tacitement avec les poètes à condition qu' ils les emploient à lui plaire, et à le toucher; et de ce nombre est l' extension feinte et*

(1) Batteux, *Principes de la Littérature, Traité v, chap. iv.*

supposée du temps réel de l'action théâtrale» (1). Pero las licencias felices son palabras vacías de sentido en literatura; son una de tantas expresiones que expresan una idea clara en su significado propio y común, y que usadas aquí metafóricamente implican una contradicción. Se llama ordinariamente licencia lo que se hace contra las reglas prescritas por los hombres; y en este sentido puede haber y hay licencias felices, porque tales reglas pueden ser, y son á menudo, más generales de lo que la naturaleza de la cosa exige. Se emplea esta expresión en la gramática, y muy oportunamente; porque siendo las reglas gramaticales convencionales, y por consiguiente alterables, puede un escritor, infringiendo alguna de ellas, expresarse mejor; pero en las reglas relativas á las bellas artes es muy diferente la cosa. Deben estar fundadas sobre la naturaleza, y ser, en su consecuencia, necesarias, inmutables, independientes de la voluntad de los críticos, descubiertas y no inventadas; y su transgresión infeliz necesariamente, como es obvio. ¿Pero á qué estas reflexiones sobre dos palabras? Porque en estas dos palabras está el error precisamente. Cuando se sigue una opinión errónea, es costumbre exponerla con frases metafóricas y ambiguas, verdaderas en un sentido, y en otro sentido falsas; porque la frase clara evidenciaría la contradicción. Y al querer poner en claro dónde radica el error de la opinión, hay que poner en claro dónde está el equívoco.

V. Finalmente, estas reglas impiden muchas bellezas y producen muchos inconvenientes.

No descenderé á demostrar con ejemplos la primera parte de esta proposición; se ha hecho ya más de una vez y perfectamente; y resulta además con tal evidencia del más ligero examen de algunas tragedias inglesas y alemanas, que los mismos sostenedores de las reglas se ven obligados á reconocerla. Confiesan que el no encerrarse en los estrechos límites reales del tiempo y del

(1) Marmontel, *Elements de Littérature*, art. *Unité*.

lugar deja anecho campo á una imitaci3n mucho m3s varia y bella; no niegan las bellezas obtenidas fuera de las reglas, pero afirman que es preeiso renunciar á estas bellezas, pues hay que eaer en lo inverosímil para conse- guirlas. Ahora bien, admitiendo la objeei3n, es elaro que la temida inverosimilitud no se observaría sino en la re- presentaci3n eseénica; y de este modo la tragedia repre- sentable sería naturalmente ineapaz de aquel grado de per- fecci3n á que puede llegar la tragedia, considerada como simple poema dialogado, destinado exclusivamente á la lectura como el poema épico. En tal caso, quien quisiere obtener de la poesía cuanto puede dar de sí, debería pre- ferir siempre la segunda clase de tragedia; y en la disyun- tiva de sacrificar la representaci3n material ó lo que cons- tituye la esencia de la belleza poética, ¿quién vacilaría? Menos que cualquiera, en verdad, los críticos sustentado- res sempiternos de que las tragedias griegas no han sido superadas, y que producen el máximo de efecto poético, aunque sólo sirven ya para la lectura. Con esto no quiero conceder que los dramas sin unidades resultan en la re- presentaci3n inverosímiles; sino que con una de sus conse- cuencias he querido poner de relieve el valor del principio.

Los inconvenientes de atenerse á las dos unidades, sobre todo á la de lugar, son también confesados por los críticos. Y aun no parece increíble que las inverosimi- litudes existentes en los dramas urdidos conforme á es- tas reglas sean tranquilamente tolerados por los que proponen las reglas con el único fin de obtener la vero- similitud dramática. Citaré de esta resignaci3n un solo ejemplo: «*Dans Cinna il faut que la conjuration se fasse dans le cabinet d'Emilie, et qu'Auguste vienne dans ce même cabinet confondre Cinna et lui pardonner: cela est peu naturel.*» El inconveniente está bien entendido, y confesado con franqueza. Pero la justificaci3n es pere- grina. Hela aquí: «*Cependant il le faut*» (1).

(1) Batteux, loco citato.

Quizá hayamos hablado con exceso de una cuestión bien resuelta, y que á muchos podrá parecer demasiado frívola. Recordaré á éstos lo que, á propósito de un caso semejante, dice discretamente un escritor famoso: «*Il n'y a pas grand mal à se tromper en tout cela: mais il vaut encore mieux ne s'y point tromper, s'il est possible*» (1). Y además la cuestión no deja de tener un lado importante. El error sólo es frívolo en sentido general. Todo lo que se relaciona con las artes de la palabra, y con los diversos modos de influir sobre las ideas y afectos de los hombres, está naturalmente ligado á importantísimos objetos. El arte dramático existe en todos los pueblos cultos, y es considerado por algunos como medio eficaz de mejoramiento, por otros como medio eficaz de corrupción; pero nadie lo considera indiferente. Por consiguiente, todo cuanto tienda á acercarla á la perfección ó á alejarla de este tipo, ha de alterar, dirigir, acrecer ó disminuir su influencia y su eficacia.

Estas últimas reflexiones nos llevan á otra cuestión, muchas veces discutida, casi olvidada ahora, pero todo menos resuelta: la de si la poesía dramática es útil ó dañosa. Sé que en nuestros días parece pedantesca la duda en el asunto, después de haber sentenciado en favor del teatro el público de todas las naciones cultas. Parece, sin embargo, que se necesita mucho valor, para aceptar sin examen una sentencia contra la cual subsisten las protestas de Nicole, de Bossuet y de Juan Bautista Rousseau, cuyo nombre, unido á los anteriores, tiene extraña autoridad en la materia. Unánimemente fallaron sobre dos puntos: que son inmorales los dramas por ellos conocidos y examinados; que todo drama debe serlo, so pena de resultar frío, y por lo mismo vicioso artísticamente considerado, y que, en su consecuencia, la literatura dramática no debe ser cultivada, como todo lo que, aunque produzca placeres es esencialmente dañoso.

(1) Fleury, *Mœurs des Israélites*, x.

Conforme enteramente respecto á los vicios del sistema dramático juzgado por los citados escritores, me permito creer ilegítima la consecuencia que de ellos deducen contra toda la poesía dramática. Me parece que han sido inducidos á error, por haber supuesto imposible otro sistema dramático que el adoptado en Francia. Puede haber y hay otro susceptible del mayor interés, y exento de los inconvenientes del citado: un sistema que dirija á un fin moral, lejos de serle opuesto. A la presente muestra de composición dramática me había propuesto añadir un discurso sobre tal asunto. Pero obligado por ciertas circunstancias á dejar para otra ocasión mi trabajo, me permito anunciarlo; porque no me parece bien manifestar una opinión contraria á la opinión razonada de escritores de primer orden, sin aducir mis propias razones, ó al menos sin anunciarlas (1).

Réstame dar cuenta del Coro introducido una vez en esta tragedia, el cual, por no nombrarse los personajes que lo componen, puede parecer un capricho ó un enigma. La mejor manera de expresar mi intención es trasladar lo que Schlegel ha dicho de los Coros griegos. «El Coro ha de mirarse como personificación de los pensamientos morales que la acción inspira, como órgano de los sentimientos del autor, que habla á nombre

(1) Otras circunstancias no han permitido al autor cumplir su promesa. Y lo dice sin rebozo, comprendiendo que hay faltas que en vez de hacer perder á un autor el título de cortés, le granjean el de benemérito. Por lo demás, se toca parcialmente este punto en la *Lettre à M. Ch.... sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*. Y acaso, por lo que respecta á la cuestión general, baste observar que toda la argumentación de aquellos autores estriba en el supuesto de que el drama no puede interesar sino en cuanto comunica al espectador ó al lector las pasiones en él representadas. Supuesto originado por haber tomado por condición universal y natural del drama lo que era un hecho especial de los dramas por ellos examinados, y de la cual la mayor parte de los de Shakespeare son refutación tan evidente como magnífica.

de la humanidad entera.» Y poco después: «Quisieron los Griegos que en todo drama..... fuese el Coro, en primer término la representación del genio nacional, y en segundo el defensor del humano linaje: el Coro, en suma, era el espectador ideal; templaba las impresiones violentas y dolorosas de una acción á veces demasiado próxima á la realidad; y reflejando, por decirlo así, hacia el espectador real sus propias emociones, se las devolvía dulcificadas por la hermosura de una expresión lírica y armónica, y lo llevaba así al campo más tranquilo de la contemplación» (1). Me ha parecido que si los Coros de los Griegos no tienen cabida dentro de nuestro sistema dramático, podía obtenerse, en parte, su fin, y renovar su levantado espíritu, intercalando trozos líricos inspirados en la idea de aquellos Coros. Si el ser éstos independientes de la acción y no aplicables á determinados personajes, les priva de gran parte del efecto que aquéllos producían, puede esta misma circunstancia darles, á mi modo de ver, un carácter más lírico, más variado y más fantástico. Tienen, además, sobre los antiguos la ventaja de carecer de inconvenientes: no estando ligados á la trama de la acción, nunca son causa de que ésta se altere ó descomponga para introducirlos. Tienen, en fin, otra ventaja para el arte, en cuanto reservando al poeta un rinconcito donde pueda hablar por cuenta propia, disminuyen las tentaciones de ingerirse en la acción y de dar á los personajes sus ideas: defecto de los más notables escritores dramáticos. Sin indagar si estos Coros podrían en alguna ocasión ser adaptables á la representación escénica, me limito á proponer que se les destine á la lectura; y ruego al lector que juzgue el proyecto con abstracción de la muestra presentada, porque el proyecto me parece adecuado para dar al arte más importancia y perfección, suministrándole un medio más directo, más determinado y más seguro de influencia moral.

(1) Curso de Literatura dramática, sección 3.^a

Pongo antes de la tragedia algunas noticias históricas sobre el protagonista y sus hechos, creyendo que quien se decida á leer una composición mezela de invención y de verdad histórica, gustará de poder discernir, sin largas indagaciones, los sucesos verdaderos que en ella se conservan.

NOTICIAS HISTÓRICAS.

Francesco di Bartolommeo Bussone nació en Carmagnola, de donde tomó el nombre de guerra que ha conservado en la historia. Se ignora el año fijo de su nacimiento: Tenivelli, que escribió su vida en la *Biografía Piemontese*, cree que fué hacia el 1390. Cuando, muy joven aún, apacentaba rebaños, el aspecto arrogante de su rostro llamó la atención de un soldado, que le invitó á acompañarle á la guerra. Siguiólo con gusto, y entró á servir con él á sueldo del célebre capitán Facino Cane.

La historia de Carmagnola principia desde este instante á estar enlazada con la de sus tiempos: sólo mencionaré de ésta los puntos principales, y especialmente los que se recuerdan ó se representan en la tragedia. Algunos son referidos por los historiadores de tan diferente manera, que es imposible formar ni emitir sobre ellos una opinión segura y única: entre las narraciones á menudo diversas, y alguna vez contrarias, he adoptado las que me han parecido más verosímiles, ó aquellas en que están más acordes los historiadores.

A la muerte de Juan María Visconti, duque de Milán (1412), su hermano Felipe María, conde de Pavía, heredó nominalmente el Ducado. Pero este Estado, engrandecido por su padre Juan Galeazzo, se había desmembrado en la minoría del duque Juan con pésimos tutores, y durante su débil y cruel gobierno. Muchas ciu-

dades se habían rebelado; algunas habían vuelto á sus antiguos señores, y de otras se habían apoderado los mismos jefes de las tropas ducales.

Facino Cane, que era uno de éstos, y se había hecho un pequeño principado con Tortona, Vercelli y otras ciudades, murió en Pavía, el mismo día en que el duque Juan era asesinado en Milán por unos conjurados. Felipe contrajo matrimonio con Beatriz Tenda, viuda de Facino, y por este medio se hizo dueño de las ciudades poseídas por éste y sus soldados.

Hallábase entre éstos Carmagnola, que tenía ya un mando. Este ejército se arrojó con el nuevo Duque sobre Milán, expulsó al hijo natural de Bernabé Visconti, Astorre, que se había apoderado de aquella capital, y le obligó á retirarse á Monza, donde murió durante el sitio. Carmagnola se distinguió tanto en esta empresa que fué nombrado general por el Duque.

Todos los historiadores consideran á Carmagnola autor del poder del Duque. Carmagnola le reconquistó en poco tiempo las ciudades de Piacenza, Bérgamo, Brescia y otras. Algunas volvieron al Ducado por venta ó por simple cesión de sus ocupadores: el terror que ya inspiraba el nuevo general, fué probablemente la causa de estas transacciones. Tomó también á Génova y la agregó á los Estados del Duque. Y éste, que en 1412 estaba reducido á la impotencia y como prisionero en Pavía, poseía en 1424, veinte ciudades, «adquiridas, usando las palabras de Pedro Verri, por su matrimonio con la infeliz Duquesa (1) y por el valor del conde Franeiseo.» Carmagnola fué nombrado por el Duque conde de Castelnovo; contrajo matrimonio con Antonieta Visconti, pariente, no se sabe en qué grado, del Duque, é hizo en Milán el palacio llamado todavía del Broletto.

(1) Felipe la hizo decapitar como culpable de adulterio con Miguel Orombelli. La mayor parte de los historiadores la juzgan inocente.

Su gran fama de general incomparable, el entusiasmo que inspiraba á los soldados, su carácter firme y entero, y quizá la propia magnitud de sus servicios, le enajenaron el afecto del Duque. Los enemigos del Conde, entre los cuales, Bigli, escritor contemporáneo, citó á Zanino Riccio y á Oldrado Lampugnano, fomentaron la aversión y la suspicacia de su dueño. El Conde fué nombrado gobernador de Génova, y relevado así de la dirección del ejército. Había conservado el mando de trescientos caballos; el Duque le pidió por cartas que lo renunciase. Carmagnola respondió rogándole que no quitase las armas á un hombre que entre ellas se había criado; y bien comprendió, dice Bigli (1), que esto era un consejo de sus enemigos, que esperaban poder atreverse á todo cuando lo hubieran reducido á la condición privada. No habiendo obtenido respuesta ni á sus quejas, ni á su petición expresa de ser licenciado del ejército, el Conde se decidió á hablar personalmente con el Príncipe. Residía éste en Abbiategrasso. Cuando Carmagnola se presentó para entrar en el castillo, recibió con sorpresa la orden de esperarse. Se hizo anunciar al Duque, y le contestaron que estaba ocupado y que hablase con Riccio. Insistió diciendo que tenía poco que decir personalmente al Duque, y obtuvo la misma respuesta. Dirigióse entonces al Duque, que le miraba desde una barbacana, echóle en cara su ingratitud y su perfidia; juró que pronto se haría esperar de quien no quería entonces escucharlo; volvió riendas, y partió con los pocos que consigo había traído, seguido inútilmente por Oldrado, que, al decir de Bigli, prefirió no alcanzarlo.

Fué Carmagnola al Piamonte, donde avistándose con Amadeo, duque de Saboya, su natural señor, hizo cuanto pudo por enemistarlo con Felipe; luego, atravesando la Saboya, la Suiza y el Tirol, se dirigió á Trevisio: Felipe

(1) *Hist.*, lib. IV; *Rev. Ital. Script.*, t. XIX, col. 72.

confiscó los bienes bastante considerables que Carmagnola tenía en el Milanésado (1).

Carmagnola llegó á Venecia el 23 de Febrero de 1425; fué recibido con distinción, se le dió alojamiento público en el Patriareato, y se le concedió permiso para que llevasen armas él y las personas de su séquito. Dos días después fué tomado al servicio de la república con trescientas lanzas (2).

Los Florentinos, empeñados entonces en una guerra desgraciada contra el duque Felipe, pedían alianza á los Venecianos: el Duque les instaba para que permaneciesen de su parte. En este intervalo un Juan Liprando, desterrado milanés, se comprometió con el Duque á asesinar á Carmagnola, á condición de que se le permitiese volver á su patria. La trama fué descubierta, y quitó á los Venecianos la duda de que el Conde pudiera reconciliarse con el Duque. Bigli atribuye en gran parte á este suceso la resolución de los Venecianos por la guerra. El Dux propuso al Senado que se consultase á Carmagnola; éste aconsejó la guerra; el Dux se declaró su ardiente partidario, y la guerra fué resuelta. La liga con los Florentinos y con otros Estados de Italia se proclamó en Venecia el 27 de Enero de 1426. El día 11 del mes siguiente Carmagnola fué nombrado capitán general de las fuerzas de tierra de la república; y el 15 el Dux le entregó el bastón y el estandarte de capitán, en el altar de San Marcos.

Referiré con cuanta rapidez me sea posible los sucesos de esta guerra, interrumpida por dos tratados de paz, deteniéndome sólo en los que han suministrado asunto á la tragedia.

«Ciñose la guerra á Lombardía, donde fué magistralmente dirigida por el Conde, que en pocos meses quitó

(1) Toda esta narración está tomada de Bigli.

(2) Sanuto, *Vite dei Duchi di Venezia; Rer. Ital.*, XXI, 978.

al Duque muchas tierras y la ciudad de Brescia, cuya expugnación en aquellos tiempos, y con la estrategia de entoncees, se creyó maravillosa» (1). El papa Martín V tereió en el asunto, y al terminar dicho año se hizo la paz, cediendo Felipe á los Venecianos Brescia con su territorio.

En la segunda campaña (1427), Carmagnola empleó por primera vez su invención de fortificar el campamento con una doble hilera de carros, sobre cada uno de los cuales había tres ballesteros. Después de algunas acciones sin importancia, y de apoderarse de algunas tierras, acampó al pie del castillo de Maclodio, defendido por tropas del Duque.

Mandaban el ejército ducal cuatro insignes generales: Angel de la Pérgola, Guido Torello, Francisco Sforza y Nicolás Piccinino (2). Habiendo surgido entre ellos disensiones, Felipe envió con plenos poderes á Carlos Malatesti, natural de Pésaro, y de muy noble familia, pero cuya nobleza, según Bigli, no iba acompañada del ingenio. Observa este historiador que el mando supremo conferido á Malatesti no logró disipar las disensiones de los capitanes; mientras en el campo veneciano todos obedecían sin repugnancia á Carmagnola, aunque á sus órdenes había jefes ilustres y príncipes como Juan Francisco Gonzaga, señor de Mantua, Antonio Manfredi, de Faenza, y Juan Varano, de Camerino.

Carmagnola comprendió el carácter del general enemigo, y supo aprovecharlo. Atacó á Maclodio, junto al cual acampaba el ejército del Duque. Los dos ejércitos estaban separados por un terreno pantanoso, atravesado

(1) Macchiavelli, *Hist. Fior.*, lib. IV.

(2) Por acomodarnos á exigencias poéticas, este último personaje interviene en la tragedia con el nombre de *Fortebraccio*. La misma historia nos ha sugerido este cambio; pues Piccinino era sobrino de Braccio Fortebracci, y después de la muerte de su tío fué jefe de los soldados de la facción Braccessa.

por un camino levantado á modo de terraplén ó de calzada: acá y allá alzábanse entre las lagunas algunos matorrales sobre terreno más sólido. El Conde emboscó gente en éstos y empezó á provocar al enemigo. En el campamento ducal había varios pareceres: los relatos históricos no son menos diversos. Pero lo más comunmente admitido, es que Pérgola y Torello, sospechando la emboscada, opinaron que no se diese la batalla; y que Sforza y Piccinino la quisieron á todo trance. Malatesti siguió este parecer; dió la batalla y fué completamente derrotado. Apenas afrontó su ejército al contrario, fué asaltado á derecha é izquierda por las tropas emboscadas, y le hicieron cinco mil prisioneros, según unos, y ocho mil, según otros. El jefe también cayó prisionero; los otros cuatro, de un modo ú otro, consiguieron salvarse.

También cayó prisionero un hijo de Pérgola.

En la noche siguiente á la batalla, los soldados victoriosos dieron libertad á casi todos los prisioneros. Los Comisarios venecianos, que seguían al ejército, quejáronse de ello al Conde. Preguntó éste á cada uno de los suyos lo ocurrido con los prisioneros, y habiéndole contestado que todos habían sido puestos en libertad, menos cuatrocientos, ordenó que éstos fueran también libertados, conforme al uso (1).

Andrea Redusio, historiador de aquella época y que tomó parte con las armas en aquellas campañas, es el único que nos ha dicho la verdadera causa del uso militar entonces vigente. Lo atribuye al temor que los soldados tenían de que se acabasen pronto las guerras, y les gritase el pueblo: *¡A carar los soldados!* (2).

Los señores venecianos se ofendieron por el proceder del Conde y empezaron á concebir sospechas, pero infun-

(1) *Istos quoque jubeo solita lege dimitti.* Bigli, lib. VI.

(2) *Ad ligonem stipendiarii.* Chron. Turr.; Rer. Ital., XIX, 864.

dadamente. Al tomar á sueldo un general, debían esperar que haría la guerra conforme á los usos militares corrientes, y no podían pretender que tomase sobre sí el arriesgado empeño de oponerse á una costumbre tan útil á los soldados, exponiéndose á incurrir en universal aborrecimiento y á privarse de todo apoyo. Tenían derecho á exigirle fidelidad y celo, pero no una adhesión ilimitada: ésta sólo se otorga á causas abrazadas por deber ó por entusiasmo. No veo, sin embargo, que después de las primeras observaciones de las Comisiones, insistiera la República en sus quejas sobre este punto; por el contrario, sólo se habla de recompensas y honores.

En Abril de 1428 se estipuló por el Duque y los Venecianos otra de aquellas paces de costumbre.

Renovada la guerra en 1431, no tuvo para el Conde tan prósperos comienzos como las dos anteriores. El Castellano que mandaba en Soncino á nombre del Duque, fingióse dispuesto á ceder por traición aquel castillo al Conde. Este se dirigió á él con parte del ejército, y cayó en una emboscada, donde, según Bigli, dejó prisioneros seiscientos caballos y muchos infantes, escapando él mismo á duras penas.

Pocos días después Nicolás Trevisano, jefe de la escuadra veneciana en el Po, atacó á las galeras ducales. Piccinino y Sforza, fingiendo querer atacar á Carmagnola, le impidieron acudir en auxilio de la escuadra veneciana, y embarcaron mientras gran parte de sus tropas en las naves del Duque. Cuando Carmagnola advirtió el engaño y corrió á la defensa de los suyos, la batalla se daba cerca de la otra orilla. La escuadra veneciana fué destrozada, y su jefe huyó en una barquilla.

Los historiadores venecianos acusan al Conde de haber prometido al enemigo no acudir en defensa de las naves. Los historiadores que no han tomado sobre sí el triste cargo de justificar á sus matadores, sólo le acusan de haberse dejado sorprender por una estratagemia. Parece seguro que la conducta de Trevisano fué imprudente al

principio é irresoluta durante la batalla (1). Fué desterrado y se le confiscaron los bienes; «y al capitán general (Carmagnola), por no haber ayudado á la esquadra, se le envió en carta del Senado una reprensión ligera» (2).

En 18 de Octubre Carmagnola ordenó á Cavaleabo, uno de sus capitanes, que sorprendiese á Cremona. Logró apoderarse de una parte; pero habiéndose levantado repentinamente todos los habitantes, tuvo que abandonar la empresa y volver al campamento.

Carmagnola no creyó prudente dirigirse con todo el ejército á sostener la empresa; y es extraño que esto le haya sido imputado como traición por la Señoría. La resistencia, probablemente inesperada, del pueblo explica perfectamente por qué el General no insistió en tomar una ciudad que esperaba ocupar tranquilamente por sorpresa: la traición nada explica; pues no se comprende á qué había de haber dispuesto Carmagnola la expedición, cuyo mal resultado no fué ventajoso para el enemigo.

Pero la Señoría, resuelta, según expresión de Navagero, á deshacerse de Carmagnola, buscó medio de cogerlo desarmado, y no halló otro más expedito y más seguro que llamarlo á Venecia so color de consultarle sobre la paz. Acudió sin recelo, y en todo el viaje se le tributaron honores extraordinarios, así como á su acompañante Gonzaga. Todos los historiadores, incluso los venecianos, están acordes en esto: hasta parece que relatan con

(1) *Al 13 di luglio, essendo stato proclamato Nicolò Trevisano, che fu capitano nel Po, ed essendosi egli assentato, gli Arrogatori di Comune andarono al consiglio de' Pregadi, e messero di procedere contro di lui, per essere stato rotto in Po da' galeoni del Duca di Milano al 21 di giugno passato, in vitupero del Dominio, e per non aver fatto il suo dovere, immo villissime essersi portato; immo perchè andò pregando gli altri che fuggissero via.* Sanuto; *Rer. Ital.*, XXII, 1017.

(2) Navagero, *Stor. Ven.*; *Rer. Ital.*, XXIII, 1096.

cierta complacencia este inieuo proceder, como un hermoso rasgo de lo que entonees se llamaba prudencia y tacto político. Al llegar á Venecia, «salieron á recibirle ocho nobles, antes de que se apease en su casa, y lo acompañaron á San Marcos» (1). Cuando llegó al palacio del Dux, fué despedida su gente, diciéndoles que la conferencia del Conde iba á ser larga. Fué arrestado en el palacio y encerrado en la prisión. Juzgólo una junta, llamada por Navagero Colegio Secreto, y fué condenado á muerte. El 5 de Mayo de 1432 lo sacaron de la prisión amordazado, y lo decapitaron entre las dos columnas de la Piazzeta. La mujer y una hija del Conde (ó dos hijas, según otros) estaban entonees en Venecia.

Nada auténtico tenemos sobre la inocencia ó culpabilidad de este grande hombre. Era de esperar que los historiadores venecianos, que querían escribir y vivir tranquilos, lo juzgasen culpable. Expresan esta opinión como un hecho indiscutible, y con aquel desuideo natural en quien aboga por la causa de la fuerza. Sin gastar tiempo en conjeturas, afirman que Carmagnola resultó convicto de su crimen por la tortura, los testigos y sus propias cartas. De estos tres medios de prueba, el único que se sabe de cierto que emplearon fué el primero, lo cual no prueba nada.

Pero además de la falta absoluta de testimonios directos para probar la culpabilidad de Carmagnola, la hacen parecer dudosísima muchas racionales reflexiones. Ni los Venecianos han revelado jamás las condiciones de la traición pactada, ni, por otra parte, se ha averiguado nunca nada de semejantes tratos. La acusación es un hecho aislado, y se apoya sólo en algún revés de guerra, para cuya explicación no hay que acudir á tales suposiciones; sería una ley tan extravagante como atroz la de que hubiese de atribuirse á perfidia del general todo éxito desgraciado. Nótese, además, que el Conde acudió á Venecia sin temor

(1) Sanuto; *Rev. Ital.*, xxii, 1028.

ni precauciones; nótese que la Señoría ha ocultado siempre en el misterio su proceder, á pesar de acusársela de ingratitude y de injusticia en toda Italia; nótese la cruel precaución de mandar amordazado al Conde al patíbulo, precaución tanto más de notar, cuanto que se empleaba en uno que, no siendo Veneciano, no podía tener partidarios en las masas; nótese, en fin, el carácter de Carmagnola y del Duque de Milán, y se verá que resultarán incompatibles para un pacto de tal naturaleza. Una reconciliación secreta con el hombre que le había sido horriblemente ingrato y que había procurado asesinarle; un pacto de hacer la guerra de mala fe, y hasta de dejarse derrotar, no cabe en el ánimo impetuoso, activo, ávido de gloria de Carmagnola. El Duque no era perdonador; Carmagnola, que lo conocía como nadie, no hubiera creído nunca en una reconciliación estable y segura. La idea de volver á Felipe ofendido no podía ocurrirse nunca á quien sabía por experiencia cómo pagaba Felipe los beneficios.

He examinado los historiadores contemporáneos para ver si hallaba en ellos vestigios de alguna opinión pública distinta de la que la Señoría veneciana ha querido que prevalezca. He aquí lo que he hallado:

Un cronista de Bologna, después de referir la muerte de Carmagnola, añade: «Dícese que hicieron esto porque no hacía lealmente por ellos la guerra contra el Duque de Milán, como debía, y que se entendía con el Duque. Otros dicen que como veían todo su Estado en manos del Conde, jefe de tan grande ejército, pareciéndoles que corrían grave peligro, y no hallando mejor medio para destruirlo, lo hallaron en la acusación contra el Conde. ¡Quiera Dios que hayan obrado sabiamente; porque parece que con esto la Señoría ha disminuído considerablemente su poder y aumentado el del Duque!» (1).

Y Poggio: «Algunos dicen que no mereció la muerte por delito alguno, sino que se la ocasionó su insul-

(1) *Cronica di Bologna; Rer. Ital.*, xviii, 645.

tante soberbia con los ciudadanos venecianos y odiosa á todos» (1).

Luego Corio, escritor no contemporáneo, pero poco posterior, dice: «Le quitaron la suma de más de trescientos mil ducados, los cuales, más que otra cosa, fueron causa de su muerte.»

Prescindiendo de la última conjetura, me parece que las dos primeras, ó sea el temor y las venganzas particulares del amor propio ofendido, son, en aquellos tiempos, explicación más probable que la de una traición contraria á la índole y á los intereses del hombre á quien fué imputada.

Entre los historiadores modernos que no adoptando ciegamente las tradiciones antiguas las han examinado con libre juicio, uno solo, que yo sepa, opina que Carmagnola fué justamente condenado. Es el Conde de Verri; pero basta leer la parte de su historia referente á este suceso, para convencerse al punto de que su opinión dimanaba de no haberse querido informar con exactitud de los hechos sobre los cuales la fundaba. He aquí sus palabras: «Ó repugnándole causar la destrucción de un Príncipe de quien en otro tiempo había recibido honores, y bajo cuyo mando se había hecho famoso; ó porque esperase todavía que, humillado el Duque, le hiciese proposiciones de arreglo y le sacrificase los mezquinos enemigos que se habían atrevido á perjudicarle, ó sea sus infames cortesanos; ó por cualquier otro motivo, el conde Franeiseo Carmagnola, á pesar del disentiimiento de los Procuradores venecianos, y á pesar de su decidida oposición, quiso enviar al Duque, desarmados, sin duda, pero libres, todos los generales, los numerosísimos soldados que había hecho prisioneros en la victoria de 11 de Octubre de 1427..... Sus subsiguientes actos pusieron de manifiesto su intención, pues dejó pasar todas las ocasiones,

(1) Poggii, *Hist.*, lib. vi.

y con su lentitud dejó siempre tiempo de sostenerse á las tropas ducales. En suma, llegó á tal grado de evidencia la mala fe de Francisco de Carmagnola, que fué, después de un proceso en regla, decapitado en Venecia..... como reo de alta traición.» Asombra ver aducido como prueba de la culpabilidad de un hombre un juicio secreto de aquella época por un historiador que conoce la iniquidad de aquellos procesos, y que procura con todo empeño darla á conocer á sus lectores. En cuanto al hecho de los prisioneros, todo el mundo ve lo erróneo de la relación trascrita. El Conde de Carmagnola no dió libertad á todos los soldados, sino sólo á cuatrocientos; no dió libertad á los generales, porque de éstos sólo fué hecho prisionero Malatesti, y éste no fué libertado: no es exacto que los soldados fuesen enviados al Duque, sino simplemente puestos en libertad. No veo tampoco por qué se han de hacer conjeturas para explicar la conducta de Carmagnola en esta ocasión, cuando la historia la explica por una costumbre de aquel tiempo.

La muerte de Carmagnola hizo mucho ruido en Italia; los Piamonteses la sintieron acerbamente, y guardaron memoria de ella, como indica la siguiente anécdota contada por Denina:

«La primera sospecha que los Venecianos concibieron de la liga secreta de Cambrai provino de los relatos de un agente suyo en Milán, el cual había llegado á saber que un tal Carlos Guiffredo, piamontés, que se hallaba entre los secretarios de Estado del Gobierno de Milán, al servicio del rey Luis, andaba diciendo á sus compañeros que había llegado el tiempo en que la muerte del conde Francisco de Carmagnola iba á ser vengada por un compatriota suyo» (1).

No he citado este hecho en aprobación de ideas de venganza y de patriotismo municipal, sino como un indicio de la importancia que se daba á aquel gran capitán

(1) *Rivoluzioni d'Italia*, lib. xx, cap. I.

en la noble y belicosa parte de Italia que lo consideraba especialmente como suyo.

Los acontecimientos elegidos para asunto de la presente tragedia se han conservado en su orden cronológico, y con sus circunstancias esenciales, menos el haber supuesto ocurrido en Venecia el atentado contra la vida de Carmagnola que se verificó en Trevizo.

EL CONDE DE CARMAGNOLA

TRAGEDIA.

PERSONAJES HISTÓRICOS.

EL CONDE DE CARMAGNOLA.

ANTONIETTA VISCONTI, su mujer.

UNA HIJA DE AMBOS, á la cual se ha dado en la tragedia el nombre de MATILDE.

FRANCISCO FOSCARI, Dux de Venecia.

JUAN FRANCISCO GONZAGA,

PABLO FRANCISCO ORSINI,

NICOLÁS DE TOLFENTINO.

CARLOS MALATESTI,

ANGEL DE LA PÉRGOLA,

GUIDO TORELLO,

NICOLÁS PICCININO, llamado

FORTEBRACCIO en la tragedia,

FRANCISCO SFORZA,

PÉRGOLA, hijo.

} Jefes á sueldo de los Venecianos.

} Jefes á sueldo del Duque de Milán.

PERSONAJES FINGIDOS.

MARCO, Senador veneciano.

MARINO, uno de los Jefes del Consejo de los Diez.

PRIMER COMISARIO de Venecia en el campamento.

SEGUNDO COMISARIO.

UN SOLDADO del Conde.

UN SOLDADO prisionero.

Senadores, jefes militares, soldados, prisioneros, guardias.

ACTO PRIMERO.

ESCENA PRIMERA.

Sala del Senado en Venecia.

EL DUX y SENADORES, sentados.

EL DUX.

Llegó el fin de las dudas; llegó el día
Que fijasteis, ilustres Senadores,
Para la decisión. Hoy de esa alianza,
Que contra el Duque de Milán nos brinda
Florencia con empeño, ha de tratarse;
Pero antes, por si alguno desconoce
La vil obra de sangre y de emboscada
Que se ha intentado aquí, ante nuestros ojos,
En la misma Venecia, asilo santo
De justicia y de paz, óigame; mucho
Ha de ilustrar la discusión que nadie
La desconozca. Un desterrado al Conde
De Carmagnola arrebató la vida
Quería á traición: frustrado el golpe,
Está preso el sicario. Era enviado,
Y ha dicho quién lo envió para la hazaña
Infame, y es..... el Duque, el mismo Duque

De quien está en Venecia todavía
Una embajada á pedir paz, el mismo
A quien nada en el mundo importa tanto
Como nuestra amistad. Tal prenda, en tanto,
De la suya nos da. Callo lo pérfido
De la vil trama, y el patente ultraje
Que en un soldado nuestro nos infiere.
Dos cosas sólo observo: odia, sin duda,
Al Conde ferozmente; está cerrado
Todo camino de amistad entre ellos
Y un pacto eterno de reneor la sangre
Entre ellos ha sellado. El Duque le odia....
Y le teme: comprende que del trono
Puede lanzarlo aquella mano fuerte
Que al trono le subió, y desesperando
De que seguir queramos por más tiempo
En esta paz sin honra y sin ventajas,
Se duele de que esté de nuestra parte
Ese hombre, el principal de los guerreros
De Italia, tan perito en la milicia,
Lo que no es quizá menos, como bravo
Y lleno de vigor; éste que pronto
Sabrá buscarle el flaco donde sea
Cierta y mortal la herida. Quiere esta arma
Romper en nuestras manos: empleémosla
Nosotros sin tardar. ¿De quién podríamos
Obtener un consejo más prudente
En esto que del Conde? Lo he llamado.
¿Os place oirlo?

(Signos de asentimiento).

Que entre el Conde.

ESCENA II.

EL CONDE y DICHOS.

EL DUX.

Conde

De Carmagnola, la ocasión primera
Hoy se presenta en que de vos se valga
Venecia y os demuestre el alto precio
En que os estima: para asuntos graves,
Grave consejo es necesario. En tanto,
Por mi boca con vos se congratula
Todo el Senado de miraros libre
Del nefando peligro; vuestro agravio
Hace suyo, y ahora más que nunca
Habrá de guarecer bajo su escudo,
Próvido y vengador, vuestra cabeza.

EL CONDE.

Serenísimo Dux, yo no he podido
Por esta tierra hospitalaria, que oso
Llamar mi patria, hacer hasta el presente
Sino estériles votos. ¡Ay! si al término
De esta existencia mía, á la asechanza
Sustraída de un vil, de esta existencia
Que no hace más que consumir un día
Tras otro en el silencio y defenderse
En triste obscuridad, me fuera dado
Sacar á luz mi vida y por vosotros
Gastarla, pero en forma que se pueda
Algún día decir que en sitio indigno
No pusisteis vuestra alta cortesía.

EL DUX.

Conde, mucho, en verdad, nos prometemos
De vos cuando haga falta. Hoy es bastante
Vuestra opinión. Contra Visconti implora

Hace tiempo Florencia nuestro auxilio.
Vuestro docto consejo en la balanza
Que tenemos en fiel, no pooo peso
Podrá hacer.

EL CONDE.

 Mi opinión, mi brazo y todo
Cuanto yo soy es vuestro; y si hubo caso
En que esperar pudiera que os pluguiese
Mi juicio, este es, y os lo diré; pero antes
Permitidme decir breves palabras
De mí, y que un corazón que sólo anhela
Ser conocido, os abra.

EL DUX.

Decid, Conde.

Cosa que os llegue al corazón no puede
Ser nunca indiferente á este Senado.

EL CONDE.

Serenísimo Dux, nobles señores:
Mi situación es tal que, sin hacermc
Enemigo del hombre que algún día
Fué mi señor, no puedo con vosotros
Ser fiel y agradecido. Si creyese
Que me ligaba á él la más ligera
Cadena del deber, de vuestras nobles
Banderas huiría, antes que hacermc
Reo á mis propios ojos. Duda alguna
Por el partido que adopté no siento
Surgir en mi conciencia, porque es justo
Y honrado, y sólo temo el veredicto
De la opinión ajena. ¡Cuán dichoso
Aquel á quien presenta la fortuna
Bien distintos y claros los caminos
Del vituperio y del honor, y puede
Correr cierto de aplausos, y sin miedo
De dar jamás un paso en que la atenta
Mirada del contrario halle ocasiones
De torcer la intención! Que correr tengo

Por otro campo yo, donde en peligro
Estoy (á qué negarlo) de granjearme
El vil nombre de ingrato, el insufrible
Nombre de traidor. Bien sé que es uso
De grandes el valerse de las obras
Que criminales juzgan, y mercedes
Y desprecio otorgar al instrumento
Que las cumplió; lo sé. Mas no he nacido
Para esto yo: la gran merced, la sola
Que anhelo, es vuestra estima y la de todos
Los buenos, y, lo digo sin empacho,
Creo que la merezco. A vuestro juicio
Discreto y sano apelo, senadores,
Para que conste ya que con el Duque
Ningún lazo me liga. Si quisiera
Alguno comparar los beneficios
Que mutuamente nos debemos, nadie
Ignora quién en la ajustada cuenta
En deuda quedaría. No más de esto.
Le he sido fiel mientras con él estuve,
Y sólo le dejé cuando á dejarlo
Él mismo me obligó. Me echó del puesto
Ganado con mi sangre: en vano quise
Quejarme á mi señor. Mis enemigos
Rodeaban el trono: advertí entonces
Que hasta mi vida peligraba; y tiempo
Para esto no les dí: gastar mi vida
Quiero, pero en la guerra, y por honrada
Causa, y con honra, y no en las redes viles
De esos cobardes. Lo dejé. Un asilo
Os pedí, y hasta en él una asechanza
Infame me tendió. Nada le debo;
Yo soy de un enemigo declarado,
Declarado enemigo. A vuestra causa
Serviré con franqueza, con propósito
Deliberado, como aquel que cierto
Está de que obra bien.

EL DUX.

Por tal os tiene
Este Senado: ya entre vos y el Duque
Irrevocablemente ha sentenciado
Toda la Italia: de la fe jurada
Él os ha relevado, y os la ha vuelto,
Cual se la disteis, íntegra. Ya es nuestra
Vuestra fe, y en aprecio bien distinto
La tendremos nosotros. De ella ahora
Vuestros francos consejos sean arras.

EL CONDE.

Tengo á dicha el poder esos consejos
Daros sin vacilar. Juzgo del todo
Necesaria la guerra, y de la guerra,
Si más allá de lo presente el hombre
Puede tener certeza, cierto el éxito.
Tanto más cierto, cuanto menos largas
Sean las dilaciones. ¿En qué estado
Se halla el Duque? Por él medio vencida
Se halla Florencia, pero herido y débil
El veneador; exhaustos los erarios,
Agobiados de espanto y de tributos,
Piden á Dios la fuga y la derrota
Los mismos ciudadanos. Los conozco,
Y debo conocerlos: el recuerdo
Conservan muchos de la antigua vida
De cívico esplendor: miradas ávidas
Vuelven á donde quiera que algún rayo
De porvenir columbran, temerosos
Y avergonzados del presente. El Duque
Ve el peligro; por eso os habla humilde,
Por eso os pide tiempo, pero sólo
Para rasgar la presa que en las uñas
Tiene ya, y devorarla. Supongamos
Que se lo concedéis: cambian de aspecto
Todas las cosas; sin dudar subyuga
A Florencia; se ahitan sus legiones

Con los tesoros del veneido; erecen
Y anhelan nuevas guerras; ¿y qué príncipe
Se atrevería entonees á negarle
Su amistad y alianza? ¡Bien dichoso
Aquel á quien el Duque se anticipe
A tratar como amigo! Piensa luego
En cómo y euándo declarar la guerra
A vosotros, ya aislados. Esa cólera,
Que aumenta el ardimiento del valiente
Cuando se siente herido, él no la encuentra
Sino en los easos prósperos; no sufre
Demora alguna cuando el lucro es eierto,
Pero si hay riesgo no resuelve: oculto
A sus soldados, de la guerra sólo
Quiere el botín. En tanto en las ciudades
O en los castillos escondido, eharla
De cazas y banquetes, ó consulta
Temblando á un adivino. Esta es la hora
De vencerlo: elcgid este momento.
Sca prudencia la osadía.

EL DUX.

Conde,
Sobre vuestro consejo va el Senado
A resolver muy pronto; y ya lo acepte,
Ya no, le es agradable, y en él mira
Vuestro juicio á la par que vuestro afecto.

(Vase el Conde.)

ESCENA III.

EL DUX y SENADORES.

EL DUX.

Distinto de ese voto generoso
El mio no ha de ser. Siendo el más noble

Y el más seguro ese consejo, ¿eabe
Vacilar? Al hermano que suplica
Extendamos la mano: á los Estados
Libres une y enlaza un sacro nudo;
Comunes son sus riesgos y esperanzas,
Y en sus hondos cimientos todos tiemblan
Cuando uno cae. Provocador de débiles,
Hostil á todos los que no le sirven
Como esclavos, ¿por qué nos pide el Duque
La paz con tanto empeño? Porque quiere
Elegir él el oportuno instante
De hacer la guerra, y el actual momento
No es el suyo; es el nuestro, si mi juicio
No me engaña: uno á uno él nos desea:
Ataquémosle juntos. ¡Oh, sería
La vez primera que el León yaciese
Por la lisonja adormecido! ¡Nunca!
Frústresele el intento. Yo propongo
Que se pacte la liga, que la guerra
Se intine al Duque, y que se nombre jefe
De las tropas de tierra á Carmagnola.

MARINO.

Contra tan justa y necesaria guerra
No me levanto á hablar: yo sólo os pido
Que en afirmar el éxito se piense.
La mitad de la empresa está, sin duda,
En la elección de jefe. Sé que el Conde
Tiene entre mis ilustres compañeros
Muchos amigos; pero sé que nadie
Lo antepone á la patria. Y en tratándose
De la patria, ningún respeto humano
Es capaz de arredrarme. Digo, y siento,
Serenísimo Dux, estar enfrente
De vuestro parecer; que no es el Conde
El jefe requerido por la gloria
Y gravedad de nuestro Estado. No entro
A estudiar el porqué de haber dejado

A su señor: él fué ofendido; sea:
La ofensa es tal, que todo acuerdo excluye;
Concedido también; yo en sus palabras
Juro, si es necesario. Pero importa
En sus propias palabras estudiarlo.
Se ha retratado en ellas por completo;
Y dirigir tan suspicaz, tan vivo
Y tan violento orgullo, no merece
Menos cuidado que la misma guerra.
Mantener en respeto á nuestros súbditos
Ha sido hasta el presente, Señadores,
Nuestro cuidado: en adelante un nuevo
Estudio habrá que hacer, el de dar á éste
El condigno respeto. Y cuando tenga
Nuestra espada en la mano, ¿nos podremos
Preciar de que tenemos en el Conde
Un servidor? ¿Cada uno de nosotros
No habrá de procurar con exquisito
Cuidado complacerle? Cuando surja
Algún dissentimiento, ¿será justo
Que en cosas de milicia prevalezca
Nuestra opinión sobre la sabia y docta
De tan ilustre capitán? Si yerra
(No lo creo invencible), y los efectos
De su yerro sufrimos, yo os pregunto
Si podremos quejarnos, y de dónde
Se han de tomar las quejas y desprecios
Contra este general. ¿Qué hacer? ¿Sufrirle?
No os agrada, creo. ¿Resentirnos,
Brindándole ocasión á que nos deje
A mitad de camino, en lo más duro
Del aprieto, y se ofrezca á cualquier otro
Señor, quizá al contrario, y cuanto sepa
De nosotros revele, sus servicios
Y nuestra ingratitud exagerando?

EL DUX.

Cierto es que el Conde ha abandonado á un príncipe.

Pero ¡á cuál? Al que el trono le debía,
Y debajo del cual, por esto mismo,
No podía creerse. A uno, por pocos,
Y esos cobardes, manejado, tímido
Y necio, que ni aun supo el buen consejo
Apartar del terror, y en lo más hondo
Guardándolo del pecho, estar alerta;
Sino que el golpe amenazó insensato
Antes de descargarlo. Así es el dueño
Que rompió con el Conde. Por fortuna,
Gracias á Dios, no hay nada que en Venezia
Se le asemeje. Si el coreel fogoso
En su rauda carrera de la silla
Una vez despidió á jinete torpe
Y lo dejó en el fango, no por esto
Dejará de montarlo en adelante
El discreto y el cauto.

MARINO.

Pues de ese hombre
Tan seguro está el Dux, más no me opongo.
Sólo pregunto: ¿quiere responsable
Salir de él?

EL DUX.

A pregunta tan precisa
Con precisión contesto: ni del Conde,
Ni de nadie respondo; de mis obras
Y mis designios, sí. Siendo leales
Es suficiente. ¿Por ventura he dicho
Que no se le vigile, y que se deje
A su arbitrio el destino del Estado?
Él derecho andará, yo así lo ereo;
Pero si va por mal camino ¿faltan
Ojos que sin tardanza nos lo avisen
Y brazos invisibles que lo paren?

MARCO.

¿A qué el principio de tan bella empresa
Contristar con sospechas? ¿A qué horrores

Y penas proyectar donde no hay easo
Sino de gracias y de elogio? Nada
Diré, señores, de que el Conde sólo
Tiene á su utilidad franeo un camino:
El de estar con nosotros. Pero aquello
Que en él puede inspirarnos más confianza,
Sí que debo decir. Tal es la gloria
De que está ya eubierto, y la que busca
Con incesante afán su generoso
Y altivo corazón. Que quiera un día
Descender de sus altos pensamientos
A la bajeza infame, es imposible.
Si lo exigiere la prudencia, vele
La vista enhorabuena, pero duerma
La confianza en el pecho; y pues nos manda
Dios, en eausa tan recta y tan augusta,
Tan escogido don: á recibirlo,
Con el alma y la faz de quien recibe
Un presente.

MUCHOS SENADORES.

¡A votar!

EL DUX.

Que se recojan
Los votos: y recuerde la asamblea
Cuánto importa que nada se trasluzea
De lo aquí disentido, ni en palabras
Ni por gestos siquiera. En este Estado
Pocos traidores del secreto ha habido,
Y no quedó sin castigar ninguno.

ESCENA IV.

Casa del Conde.

EL CONDE solo.

Prófugo ó general. En inactiva
Obscuridad, como guerrero inválido
Pasar días y días, de la gloria
Del recuerdo viviendo, ó dando gracias
Ó suplicando siempre, protegido
Por brazo ajeno, que á la postre puede
Abandonarme; ó retornar al campo,
Sentir la vida, saludar de nuevo
A mi suerte, al clangor de las trompetas.
Despertarme: mandar. Este momento
Es decisivo. Y si Venecia sigue
En paz, ¿debo seguir en este asilo,
Como homicida en el santuario, oculto
Y vigilado? Quien la suerte ha hecho
De un reino, ¿no podrá la propia hacerse?
Y entretanto magnate, en esta Italia
Tan dividida, ¿no he de hallar alguno
Que la corona que Felipe ciñe
Se atreva á codiciar, ó que recuerde
Que yo la conquisté, que de las garras
La arranqué á diez tiranos, que la puse
En las sienes del vil, que sólo anhelo
Volvérsela á quitar y regalarla
A quien sepa valerse de mi brazo?

ESCENA V.

MARCO y EL CONDE.

EL CONDE.

¡Oh, buen amigo! Y bien, ¿qué nuevas traes?

MARCO.

Se ha resuelto la guerra y tú eres jefe.

EL CONDE.

Marco, nunea á otra empresa mé he lanzado
Con mayor fe que á ésta: gran eonfianza
Tenéis en mí: no os faltaré; lo juro.
La suerte de mi vida en este instante
Se ha decidido: pues en su almo seno
Este solar glorioso me recibe,
Y me adopta por hijo, para siempre
Quiero serlo, y consagro á la defensa
Y el engrandecimiento de esta patria
Para siempre mi brazo.

MARCO.

¡Bello intento!

¡Ojalá no lo tuerza la fortuna....

Ó tú mismo!

EL CONDE.

¿Yo? ¿Cómo?

MARCO.

Como todas

Las almas generosas, que sacando
A flote á los demás, ellas á fondo
Siempre se van, y luego de veneidas
Las más ásperas eumbres, en lo llano
Caen donde el más indigno no eayera.
Cree á un hombre que te ama: amigos tuyos
Son los más de los nuestros; mas no todos.
No digo más, ni puedo hablar; he dieho

Demasiado quizá; mas tan seguras
Como en mi pecho están en tus leales
Oídos mis palabras.

EL CONDE.

¿Y lo ignoro
Por ventura? ¿No sé mis enemigos
Quiénes son uno á uno?

MARCO.

¿Pero sabes
Qué te los ha granjeado? En primer término
Tu superior ingenio, y luego el franco
Desprecio en que los tienes. Hasta ahora
Ninguno te ha hecho mal; ¿mas quien no puede
Causarlo con el tiempo? En ellos piensas
Sólo cuando los ves en tu camino;
Pero ellos mucho más de lo que entientes
Piensan en tí. Desprecia el hombre grande,
Y olvida; pero el vil goza en el odio.
No lo atices; apágalo: posible
Te es sin duda. Las viles artimañas
Que yo mismo desprecio y abomino
No te he de aconsejar; pero hay un medio
Entre la vil cautela y el desuideo.
Hay cierta precaución, cierta prudencia,
No impropias de los pechos generosos,
Y un arte de ganar almas vulgares,
Sin rebajarse á su nivel, y lo hallas
En tu buen juicio cuando quieres.

EL CONDE.

Cierto

Es lo que dices. Tu consejo, Marco,
Me he propuesto mil veces; pero siempre
Lo he olvidado en la ocasión, y, á costa
De mi mal, he aprendido que quien iras
Siembra recoge penitencia. ¡Inútil
Cuanto penosa escuela! Harto á la postre
De prescribirme leyes é infringirlas,

He decidido al fin que si es mi sino
Verme entre tales nudos enredado,
Sirva para soltarlos aquel arte
Que me falta, si es arte, y que si debo
Ser cogido algún día en esos nudos,
Y perecer en ellos, es más cómodo
Ir, sin mirarlos, al encuentro. Apelo
A tí mismo: los buenos de enemigos
Nunca carecen; luego tú los tienes,
Y jurara que entre ellos no hay ninguno
Que te dignes, no digo agasajarlo,
Sino ni aun darle á ver que le desprecias.
Respóndeme.

MARCO.

Es verdad: si hay algún hombre
Cuyo destino me dé envidia, es sólo
La de aquel que nació en lugar y tiempo
En que todos podían en la frente
Mostrar el pensamiento, y no sufrían
Sino pruebas que exigen, más que astucia,
Noble vigor. Por eso mi impericia
Donde hagan falta la ficción y el fraude
No te debe asombrar. Pienso que puedo,
Por otra parte, errar con infinitos
Menos riesgos que tú; que menor blaneo
Mi pecho ofrece al enemigo aeero;
Que del odio privado me asegura
La pública razón; que visto traje
Idéntico al de aquellos que mi suerte
Tienen en su poder. Mas tú, extranjero,
Tú, capitán á sueldo de togados,
Tú, á quien da la nación tantas espadas,
A fin de que la salves, y ninguna
Para salvarte tú..... procura que oigan
Sólo clogiarte tus amigos, líbrales
De la misión de disculparte. Piensa
Que felices no son si tú no lo eres.

¿Qué más diré? ¿Permites que una fibra
Toque que en lo más hondo de tu pecho
Ha de vibrar? Piensa en tu esposa; piensa
En tu hija. Eres su única esperanza:
El cielo les ha dado un alma pura
Para gozar, un alma que ambiciona
Días de paz, pero que nada puede
Hacer para lograrlos. Tú por ellas
Puedes hacerlo: ¡y lo querrás! No digas
Que el destino te arrastra; cuando el fuerte
Ha dicho: «quiero», más señor que enantes
Se siente de sí mismo.

EL CONDE.

Así es. El cielo
Me protege, sin duda, pues me ha dado
Tal amigo. Oye: un éxito dichoso
Podrá, espero, aplacar á los que me odian;
Todo en contento acabará. Tú, en tanto,
Si oyes algo de mí que no te agrade,
Culpa á mi condición, á un primer ímpetu
De este carácter mío, no al olvido
De tu advertencia.

MARCO.

Júbilo completo.
Ve, vence y vuelve. ¡Qué esperado y grato
Llegará el mensajero que tu gloria
Con las victorias de la patria anuncie!

FIN DEL ACTO PRIMERO.

ACTO SEGUNDO.

ESCENA PRIMERA.

Parte del Campamento Ducal con tiendas de campaña.

MALATESTI y PÉRGOLA.

PÉRGOLA.

Sí, General: como ordenasteis, prontas
Están mis compañías. Jefe el Duque
Os ha hecho de la hueste: os obedezco,
Mas con pena, y de nuevo os conjuro
A no dar la batalla.

MALATESTI.

Anciano en gloria
Y en armas sois aquí: conozco, Pérgola,
De vuestro voto el peso; mas no puedo
Cambiar el mío. Ya lo veis. El Conde
Sin cesar nos provoca: á nuestra vista,
Insultándonos casi, al fin ha puesto
En asedio á Maelodio; y ya tan sólo
Dos partidos nos quedan: ó arrojarlo
De esta tierra; ó dejarla, que sería
Daño y mengua á la vez.

PÉRGOLA.

Es dado á pocos,
A pocos y escogidos, tener dudas
Una vez decididos. Si hablo ahora,
Es porque os cuento entre ellos. Quizá Italia
No habrá visto jamás, desde los bárbaros,
Ejércitos tan grandes; pero el nuestro
Es el último esfuerzo de Felipe.
En toda acción de guerra, la fortuna
Entra, ¿quién no lo sabe? y su debida
Parte reclama. Mas cuando entra en juego
El todo, oh General, no debe dársele
Más de lo que reclama. Nuestra hueste
Es poderosa á conseguirlo todo;
Pero una vez deshecha, no podría
Rehacerse jamás, por tanto, á ciegas,
Como un dado al azar, no ha de jugarse,
Ni en tan angosto campo, de nosotros
Mal conocido y mucho del contrario,
Aventurarlo todo. El enemigo
Nos ha arrastrado aquí. Tortuoso muro
Las dos huestes divide: á la derecha
Y á la izquierda hay pantanos, donde acampan
Esparcidas sus tropas; y nosotros,
Fuera de nuestras tiendas, no tenemos
Un palmo de terreno. Creed á uno
Que del Conde conoce la estrategia
Y ha servido con él: aquí hay un lazo.
Quizá de dominarlo el mejor modo
Fuera la dilación y el ganar tiempo,
Hasta dar ocasión á que algún jefe
De los que están bajo su mando, tome
A mal su altivo imperio, y se relaje
El apretado haz que empuña ahora
Con tal vigor. Mas si luchar se debe,
No es este buen lugar; abandonémoslo,
Escojámonos campo; al enemigo



Llevémonos de aquí, y allá la suerte,
Sin desventaja al menos, se decida.

MALATESTI.

Hay dos grandes ejércitos enfrente.
Grande será el combate; y tal Felipe
Lo necesita. Vino poco á poco
A este extremo, siguiendo ese consejo
Que ahora proponéis; para sacarlo,
Fuerza es seguir lo opuesto. En la tardanza
Hay peligro seguro; ruina cierta
En un cambio de sitio. ¿Quién podría
Decir cuánto en el número y el ánimo
Menguaría la hueste hasta ponerse
En distinto lugar? Este es cual puede
Apetecerlo un general; con esto
Todo se puede acometer.

ESCENA II.

SFORZA, FORTEBRACCIO y DICHOS.

MALATESTI.

Decidlo,
Llegáis á tiempo, Sforza y Fortebraccio.
¿Cómo habéis encontrado el campamento?
¿Qué se puede esperar?

SFORZA.

Todo lo grande.
En cuanto presumieron por las órdenes
Que se prepara la batalla, he visto
Un júbilo feroz; á la llamada
Acudían solieitos; se hacían
Sonriéndose señas. Cuando en medio
De las filas pasaba, alegre grito
Daba cada seceión; todos, mirándome,

Parecían decirme: «Ya os comprendo,
Mi General.»

FORTEBRACCIO.

Y así están todos; euando
Me dirigí á los míos, rodeáronme,
Y el uno me decía: «¿Los elarines
Cuándo oiremos?» Otro: «Estamos hartos
De vernos insultados.» Y todos á una
El combate pedían, eual seguros
De obtenerlo y dudando sólo euándo.
«Y bien, les respondía, si se oyese
En breve la señal, ¿me dais palabra
De ganarlo conmigo?» Levantados
Los yelmos en las lanzas, grito inmenso
De asentimiento universal, respuesta
Dió á mi pregunta. ¡Aun gozo recordándola!
¿Y á tales combatientes intimarles
La retirada se quería? ¿A manos
Que aguardan sobre el puño de la espada
La orden de herir, mandarles que levanten
Las tiendas? ¿Quién podría con tal orden
Presentarse á su gente?

PÉRGOLA.

Aprendo ahora,
Por lo que vais hablando, un nuevo género
De milicia: que manden los soldados
Y obedezcan los jefes.

FORTEBRACCIO.

A los míos
Los ha disciplinado aquel terrible
Brazo á quien ya se nombra por doquiera
Con asombro y terror, y no están hechos
A burlas de enemigos.

PÉRGOLA.

Y yo mando
Por mí, sea quien quiera, gente al orden
Y disciplina acostumbrada, y hecha

A esperar los mandatos de su jefe
Y á confiar en él.

MALATESTI.

Pero se olvida

Que tenemos contados los instantes,
Y que nuestros no son para gastarlos
En personal disputa.

ESCENA III.

TORELLO y DICHOS.

SFORZA.

Y bien, Torello,
¿Has cambiado de idea? ¿Has visto el ánimo
Fogoso de las tropas?

TORELLO.

Sí lo he visto,
Y he oído los gritos, los clamores
De ira, valor y fe, y he vuelto el rostro
Para que ningún bravo sorprendiese
La funesta opinión que, á pesar mío,
En él se dibujaba; que es efímero
E infundado aquel gozo; que á perderse
Va aquel desnudo. Recorrí á caballo
El frente del ejército; la vista
Alargué cuanto pude, y vi las motas
Que acá y allá se observan sobre el fondo
Húmedo del pantano que flanquea
El camino; allí están (lo juraría)
Las emboscadas. Distinguí la doble
Fila de fuertes carros que rodean
El real del enemigo. Si el empuje
Primero no resiste, allá un refugio
Tiene donde evitarlo, y prepararse

A hacer frente al segundo. Arte inventada
Por él, para quitar á sus soldados
El impulso primero que el veneido
Siente; impulso de huir. Para vencerlo
Doble ataque es preciso; y él con uno
Nos puede derrotar. Pues esta guerra,
¿A qué ocultarnos la verdad? no es como
Aquellas en que, ardiendo en santas iras,
En defensa del hijo y de la esposa,
De la patria y sus leyes, los soldados
Combatían, y sólo se cuidaban,
El capitán de designarles puesto,
De morir en él ellos. Mas la nuestra
Es gente mercenaria en que es más fácil
Hallar coraje que constancia: al triunfo
Corren voluntariosos; mas, si tarda
En llegar la victoria, si la duda
Entre huir ó morir se alarga mucho,
¡Ay! por demás dudosa es de esta gente
Entonces la elección; y este peligro
Debemos conjurar. ¡Tiempos infames
En que, á medida que del mando crece
La atroz dificultad, mengua la gloria!
Lo repito, este campo de batalla
No nos conviene.

MALATESTI.

¿Luego?.....

TORELLO.

Abandonémoslo.

No estamos en iguales condiciones
Que el enemigo aquí: busquemos otro
Donde lo estemos.

MALATESTI.

¿Y eso no es lo mismo
Que entregarles Macclodio? Los valientes
Que hay allí no podrán más de dos días
Resistirse.

TORELLO.

Lo sé; mas no se trata
Ya de una guarnición, ni de una tierra;
Se trata del Estado.

SFORZA.

¿Y el Estado

De qué sino de tierras se compone?
Y las que con demoras una á una
Vamos perdiendo, ¿cuántas son? Quinzano,
Bina, Casal.... Contadlas vos, si os place,
Que á mí esto me subleva. El noble manto
Que nos confió el Duque consentimos
Que, jirón á jirón, de esta manera
En nuestras manos disminuya; y nunca
Llega de nuestra parte mensajero
Que retiradas no le anuncie. En tanto
Se ensoberbece el enemigo, y burlase
De nuestras dilaciones.

TORELLO.

Eso indica

Cuánto anhela el combate.

SFORZA.

¿Y qué más puede

Anhelar que alejarnos de su vista
Con la espada en la vaina?

PÉRGOLA.

¿Qué más puede

Anhelar? Lo diré: que aventuremos
Todo en un campo en que él ha conseguido
Las mayores ventajas. Por de pronto,
Convengamos también en que las tierras
Pueden recuperarse fácilmente
Con las tropas.

FORTEBRACCIO.

¿Con cuáles? No, á fe mía,

Con aquellas que aprenden á alejarse
Del enemigo, á no mirarle nunca

Cara á cara, á dejar abandonados
 Los compañeros; pero sí con tropas
 Como las que hoy tenemos, encendidas
 De furor y venganza, é impacientes
 De pelear: con éstas se recobra
 Lo perdido, y se vence. ¿A qué esperamos,
 Aguzadas y limpias las espadas?
 ¿A qué dejarlas que de orín se cubran?

SFORZA.

¿Emboseadas teméis? Pues yo, Torello,
 También he de decirte que esta guerra
 No es de esas en que exiguas compañías
 Iban, ojo avizor, esudriñando
 Toda mata ó revuelta. Hoy un ejérito
 Entra con otro ejérito en batalla;
 A tan copiosa hueste se la venee,
 Pero no se la cerca; los obstáculos
 Arrolla sin esfuerzo; y mientras guarde
 La unión, en donde quiera que se encuentre,
 Se encuentra en su terreno.

FORTEBRACCIO. (A Pér gola y Torello.)

¿Conveneidos

Estáis ya?

TORELLO.

Permitid.....

MALATESTI.

Lo estoy yo, y vana

Es toda diseusión. Creo que todos
 Mareharéis en las obras más acordes
 Que desaeordes en consejo. ¿Hay riesgos
 En ambos? Pues se adopte el más glorioso
 Por lo menos. Daremos la batalla;
 Yo con los míos voy al frente. Sforza
 Me sigue y eierra la vanguardia: ocupa
 El centro Fortebraeio: nuestro intento
 Es atacar con ímpetu la espalda
 Del enemigo campo, dividirlo

Y pasar á Maciodio. A vos, Torello,
Oh Pér gola, y á vos, pues tan dudosa
La jornada estimáis, os dejo el cargo
De asegurarla. Aparte de nosotros,
A retaguardia iréis. Si la fortuna,
Cual suele acontecer, á los valientes
Secunda, y las legiones enemigas
Rompemos, caeréis sobre las tropas
Dispersas. Mas si el ímpetu resisten,
Y entrar nos veis allí de donde solos
No podemos salir, á socorrernos
Acudid en el trance. Pues suceda
Lo que suceda, os juro que á nosotros
No nos veréis retroceder.

FORTEBRACCIO.

No, nunca

Nos veréis.

SFORZA.

Estad ciertos.

FORTEBRACCIO.

¡Alabado

Sea el Señor, por fin combatiremos!
Pero jamás un jefe, que yo sepa,
Para cumplir con su deber, tamaña
Contienda habrá tenido.

PÉRGOLA.

¡Oh Carmagnola!

Pensaste que hoy el juvenil coraje
Arrollaría la senil prudencia,
Y te has dispuesto.

FORTEBRACCIO.

Sí, de los ancianos
Es la prudencia, la virtud, y crece
Con los años; mas tanto, que á la postro
Llega á ser.....

PÉRGOLA.

¿El qué?

FORTEBRACCIO.

Miedo: ya que oirlo
Queréis con tanto empeño.

MALATESTI.

¡Fortebraccio!

PÉRGOLA.

Está dicho. A un soldado que cien veces
Había ya veneido antes que vieras
Flotar un estandarte, tú el primero
Has dicho hoy.....

MALATESTI.

Carmagnola en aquel lado
Junto á Macclodio está. Quien de vosotros
Piense que tiene ahora otro enemigo,
Será un traidor. Lo digo con conciencia
De lo que digo.

PÉRGOLA.

Y yo retiro el voto
Que dí al principio; y voto la batalla.
Será lo que ya he dicho Mas no importa.
Rehusarla podía: ahora la exijo.
Voto por la batalla.

MALATESTI.

Acepto el voto,
Pero el augurio no: vuélvalo el cielo
Sobre el contrario campo.

PÉRGOLA.

Fortebraccio,
Me has ofendido.

MALATESTI.

¡Oh, basta!.....

FORTEBRACCIO.

Si así piensas,
Sea así; porque á tí te desagrada,
O á cualquiera que sea, una vez dicha
Yo no retiro mi palabra.

MALATESTI.

Sígame

Quien á Felipe sea fiel.

PÉRGOLA.

Prometo

Que habrá hoy batalla, y que ninguno á ella
Faltará de los nuestros. Fortebraccio,
No unas afrenta á afrenta: lo repito:
Me has ofendido: escucha: te propongo
Un medio de volverme la honra mía,
Sin tocar á la tuya.

FORTEBRACCIO.

¿Cuál es?

PÉRGOLA.

Dame

Tu puesto. Donde quiera que combatas,
A todos es notorio que has querido
Combatir; mas mi puesto es donde vean
Amigos y enemigos que no tengo.....
Ya me entiendes.

FORTEBRACCIO.

Con júbilo: mi sitio,

Pues lo quieres, es tuyo. Óyeme ahora,
Valiente capitán. Ahora me es grato
Decir que no hubo ofensa; no: te inspira
Sumo temor la suerte de Felipe;
Pero el temor que nace en quien la vida
Ama por todo extremo, y á la honra
La prefiere; el temor que en el valiente
Muere al primer peligro en que se encuentra
Y no renace nunca, oh valeroso.
¿Pensabas tú.....?

PÉRGOLA.

Nada he pensado: tú hablas

Con tu habitual nobleza.

(A Malatesti.)

¿Y vos el cambio

Consentís, General?

MALATESTI.

Consiento; y veo

Con júbilo volverse tantas iras

Contra el común contrario.

TORELLO. (A Sforza.)

Yo con Pégola

Estaba antes; y espero que ahora injusto

No os parezca.....

SFORZA.

Os comprendo: en la vanguardia

Con Pégola luchad: primeros y últimos,

Todos combatiremos; poco importa

El sitio para mí.

MALATESTI.

No más tardanza.

Dios estará con los valientes. ¡Vamos!

ESCENA IV.

Campamento veneciano. Tienda del Conde.

EL CONDE, un SOLDADO.

SOLDADO.

Se mueve el enemigo: ya en el muro

Se encuentra su vanguardia, y se adelanta.

EL CONDE.

Los jefes, ¿dónde están?

SOLDADO.

Junto á esta tienda

Están los principales aguardando

Vuestras órdenes.

EL CONDE.

Que entren.

ESCENA V.

EL CONDE.

Llegó el día
Que tanto he deseado.—Aquel instante
En que no quiso oirme, en que fué vano
Mi súplicar, en que encontré cerradas
Todas las puertas, y burlado, solo
Partí sin rumbo fijo, lo recuerdo
Con gozo al fin. Lo sentirás, decía;
Me volverás á ver, pero mandando
Tus enemigos, Duque ingrato.—Entonces
Me parecía un sueño mi amenaza,
Un sueño del furor; pero es ahora
Realidad palpable: sí, de frente
Me tiene ya: palpita con violencia
Mi corazón: de la batalla el día
Presiento..... Mas si yo..... No: la victoria
Es mía.

ESCENA VI.

EL CONDE, GONZAGA, ORSINI, TOLENTINO,
otros JEFES

EL CONDE.

Compañeros: la agradable
Noticia habéis oído: hace el contrario
Lo que quería yo; y en consonancia
Vosotros obraréis. El sol naciente
Nos trae á cada uno el más hermoso
Día de nuestra vida. Una batalla
Ninguno de vosotros necesita

Para alcanzar un nombre; mas os juro
Que brillará esta noche más glorioso
Nuestro nombre, y que nunca otra palabra
Sonará ya tan grata á nuestro oído
Como la de Maelodio. ¿Está dispuesta
Tu gente, Orsini?

ORSINI.

Sí.

EL CONDE.

Vé á la emboscada
De la derecha del vallado; junta
Los de allí, y toma el mando. Y tú á la izquierda,
Tolentino. De allí no hay que moverse
Mientras no empiece la pelea; entonces
Ataead por la espalda. Eseuehad ambos.
Si advierte el enemigo la emboseada
Y quiere retirarse, apenas vuelva
La espalda acometedle reunidos.
Con vosotros estoy: huya ó ataque,
Hay que vencerlo.

ORSINI.

Así será.

TOLENTINO.

Tus órdenes

Serán obedecidas. (Vase.)

EL CONDE. (A los otros.)

Tú, Gonzaga,
A mi lado. A vosotros en el campo
Os designaré puesto. Compañeros,
A resistir el primer choque: fácil
Es lo demás y cierto. ¡Ea, partamos!

CORO.

Un elarín á la izquierda retumba,
Otro toque contesta de enfrente,

Y á ambos lados la tierra se siente
Bajo tantos caballos temblar.
Allí surge un pendón en el aire,
Aquí va otro del viento azotado,
Un ejército avanza formado,
Otro sale su paso á atajar.

Ya no hay campo intermedio: la espada
Con la espada se cruza: el acero
Rasga el pecho del bravo guerrero.
¡Cuánta sangre! ¡Qué furia al herir!
¡Quiénes traen los marciales horrores?
¡Quiénes son del país defensores
Y han jurado salvarlo ó morir?

—De una tierra son todos: hermanos
Los creen todos: del mismo lenguaje
Usan todos, y el mismo linaje
Cada rostro parece acusar.
Es su madre común esta tierra
Que ahora está de su sangre regada;
Esta tierra de todos aislada
Por la alpina muralla y el mar.

¡Ay! ¡Quién de ellos la espada primero
Dirigió al corazón del hermano?
¡Oh terror! Del combate inhumano
La razón inhumana ¿cuál fué?
—No la saben: cada uno, sin ira,
A matar ó á morir ha venido,
Y vendido á su jefe vendido,
Mata ó muere: no indaga por qué.

¡Oh, qué horror! ¿Por ventura no tienen
Esos locos ni madres ni esposas?
¿Cómo, pues, no se lanzan llorosas
El infame combate á evitar?

Y los viejos, que al casto refugio
De la tumba concretan la mente,
¿Cómo no, con palabra prudente,
Van la turba furiosa á aplacar?

—Como á veces sentado el labriego
De su casa en la puerta, señala
El distante nublado que tala
Las campiñas no aradas por él;
Así aquel, que de sitio seguro
Ve la hueste y la lucha sangrienta,
Los millares de muertos comenta,
Y del pueblo el incendio cruel.

¡Ay! allí lo primero que aprende
De la boca materna el infante,
Es el mote y apodo insultante
Del que debe algún día matar.
¡Ay! aquí la mujer en la fiesta
Luce el rico joyel que el marido
A la triste mujer del vencido
Consiguió con violencia arrancar.

¡Oh desdicha! ¡desdicha! ¡desdicha!
Ya hay heridos y muertos sin cuento;
Ya es el llano un estanque sangriento;
Crece el grito, redobra el furor.
Ya una hueste se mernia y divide,
Por vencida se da y se amilana;
Ya en la turba que el triunfo no gana
De la vida renace el amor.

Como el grano se esparce acchado
Por la criba ó la llena zaranda,
La vencida legión se desbanda
Azorada en el llano mareial.
Mas de pronto á cortar le la huída

Nuevas tropas le atajan de frente,
Mientras oye á su espalda el ardiente
Enemigo escuadrón resoplar.

Ante el fiero enemigo postrados,
Temblorosos se dan por cautivos:
Del que vence los himnos festivos
Cubren ayes de horrendo dolor.
Se acomoda en la silla un correo,
Toma un pliego, fustiga, espolea:
La ciudad y la villa y la aldea
Se despiertan al fuerte rumor.

¿Por qué todos de campos y casas
Acudís al trillado camino?
¿Por qué todos, con ansia, al vecino
Qué noticia traerá preguntáis?
« El hermano ha matado al hermano. »
Tal será su noticia espantosa;
Si sabéis de dó viene, ¿qué cosa
Más feliz de su labio esperáis?

Se oyen gritos de júbilo; el templo
Se engalana y de cantos se llena;
Perc nunca en el cielo resuena
Del feroz fraticida la voz.
De los Alpes, en tanto, sus ojos
Vuelve aquí codicioso extranjero;
Ve los fuertes que siega el acero,
Y los cuenta con gozo feroz.

Suspended vuestro triunfo. Las filas
Rehaced, y á la rota bandera
Acudid. La nación extranjera
Baja ya. Vedla allí: ya llegó.
Vencedores, sois pocos; por eso
Confiado á insultaros desciende,

Y en el campo rendiros pretende
Donde ayer vuestro hermano cayó.

Tú que angosta á tus hijos pareces;
Tú que en paz sustentarlos no sabes,
Del extraño las cargas más graves,
Triste tierra, soporta: es de ley.
Enemigo á quien nunca ofendiste,
Insultante se sienta á tu mesa;
De los necios se apropia la presa,
Y la espada arrebatá á tu rey.

¡Oh, qué necio también! ¿Por la sangre
Gente alguna feliz cuándo ha sido?
No es el sólo infeliz el vencido,
Dios amarga del malo el placer.
Quizá en todo su viaje soberbio
No le abate la eterna venganza;
Mas le sigue, le acecha, y lo aleanza
Cuando exhala el aliento postrer.

De uno solo á la imagen formados,
Hijos todos de un mismo rescate,
Donde quiera que el rudo combate
Sostengamos del aura vital,
Como hermanos vivamos. Un pacto
Estreemos. ¡Maldito el que al triste,
Infringiéndolo, abata y contriste
De su hermano la esencia inmortal!

FIN DEL ACTO SECUNDO.

ACTO TERCERO.

ESCENA PRIMERA

Tienda del Conde.

EL CONDE y el PRIMER COMISARIO.

EL CONDE.

¿Estáis contentos?

PRIMER COMISARIO.

Contemplar el triunfo

De la patria; mirar de su enemigo
La desastrosa fuga; los primeros
Ser en llamarla vencedora; y cuando
Retumban todavía en nuestro oído
Frustradas amenazas, ver su gloria
Surgir radiante del peligro, bella
Y majestuosa, como sol que rasga
Las nubes, no es un goce que se pueda
Por el labio expresar. Vos lo veis, Conde:
Considerad, al verlo, lo infinito
De nuestra gratitud. En nombre propio
Hablamos, todavía, ya impacientes
De poder referiros la alegría

Y el premio del Senado. A vuestro mérito
Procurará igualarse.

EL CONDE.

Ya lo tengo.

Venecia está salvada: ya he cumplido
Parte de mi promesa: ya á estas horas
Me recuerda, sin duda, algún ingrato
Olvidadizo; y he vencido.

PRIMER COMISARIO.

Falta

Asegurar de la victoria el fruto.

EL CONDE.

Es cuenta mía.

PRIMER COMISARIO.

Ahora que el camino

Habéis abierto, recorredlo todo
Hasta el fin, y llegad hasta las gradas
Del enemigo trono.

EL CONDE.

Cuando sea

Tiempo lo haré.

PRIMER COMISARIO.

¡Pues qué! ¡á los fugitivos

No queréis perseguir?

EL CONDE.

Ahora no quiero.

PRIMER COMISARIO.

Pero lo cree el Senado..... En la confianza
De que esta coyuntura favorable
No desperdiciaríais, y que empeño
Tendríais en seguir después del triunfo,
Le hemos.....

EL CONDE.

Pues os habéis precipitado.

PRIMER COMISARIO.

¿Y qué dirá el Senado cuando sepa
Que aun estamos aquí?

EL CONDE.

Dirá que sabe
Fiar en quien le ha dado la victoria.

PRIMER COMISARIO.

Y..... ¿qué pensáis hacer?

EL CONDE.

Lo hubiera dicho
Con más gusto hace poco; mas con todo,
Os lo debo decir. No me conviene
Dejar este lugar, mientras no tome
Las rocas que lo cercan.

PRIMER COMISARIO.

De esa suerte
Nuestros deseos.....

EL CONDE.

Son más atrevidos
Que mi espada, y más fuertes y ligeros
Que mis caballos..... y..... por vez primera
Oigo decir que me apresure.

PRIMER COMISARIO.

Conde,
¿Lo habéis pensado bien?

EL CONDE.

¡Tan nuevo un triunfo
Es para mí! ¿Creéis que la alegría
Va á turbarme hasta el punto de que olvide
Lo que tengo que hacer?

ESCENA II.

SEGUNDO COMISARIO y DICHOS.

EL SEGUNDO COMISARIO.

Señor, si pronto
Remedio no ponéis, una perfidia

Descarada se apresta á hacer inútil
La victoria, y en parte ya la ha hecho.

EL CONDE.

¿Cómo?

SEGUNDO COMISARIO.

Los prisioneros á bandadas
Se van del campamento: los soldados
Y los jefes los sueltan á porfía,
Y sólo una orden vuestra detenerlos
Puede ya.

EL CONDE.

¿Una orden mía?

SEGUNDO COMISARIO.

¿Dudaríaís

En darla?

EL CONDE.

Ese es un uso de la guerra.
El perdonar cuando se vence es grato.
En corazón que bajo el hierro late
Presto se trueca en amistad la cólera.
No escatiméis tan noble recompensa
A los que por vosotros han expuesto
Sus vidas, y que pueden generosos
Ser, porque han sido bravos.

SEGUNDO COMISARIO.

Que lo sea
Quien por su cuenta lucha. Han peleado
Esos, á honra teniéndolo sin duda,
Por cuenta nuestra, y son los prisioneros
Nuestros de ley.

EL CONDE.

Esa opinión vosotros
Podéis tener; pero el que cara á cara
Con ellos ha luchado; el que ha sufrido
Sus golpes, y con mano ensangrentada
Ha logrado prenderlos, de seguro
No la podrá tener.

PRIMER COMISARIO.

¿Pero un torneo
Es acaso la guerra? ¿No ha vencido
Para guardar Venecia? ¿La victoria
Habrá de ser inútil?

EL CONDE.

Ya dos veces
He escuchado esa frase, que importuna
Como insecto tenaz, vuelve al oído
A molestarme..... ¿Inútil la victoria?
Cubierto de cadáveres el campo;
Dispersos los demas..... rota y deshecha
Esa brillante hueste que á mis órdenes
Fuera dueña de Italia; malogrado
El enemigo plan; hasta la idea
De atacar impedida; en ciega fuga
Cuatro jefes ilustres, cuyo nombre
Causaba espanto ayer; desvanecida
Su prestigiosa fama; acrecentado
El valor de los nuestros; de la guerra
La clave en nuestras manos; y sus puestos
Nuestros ya, ¿no son nada? ¿Por ventura
Imagináis que al Duque esos cautivos
Van á volver? ¿que le aman? ¿que prefieren
Su victoria á la nuestra? ¿que han luchado
Por él? Han combatido porque al hombre
Que sigue una bandera: «Lucha y vence»
Le prescribe el honor. Fueron vencidos;
Están en libertad; y de seguro
Volverán á venderse..... (los soldados
Son hoy así) al primero que los compre.
Comprados, y son vuestros.

PRIMER COMISARIO.

Los creímos

Comprados ya, al comprar á los que habían
De pelear contra ellos.

SEGUNDO COMISARIO.

Conde, fia

Venecia en vos, y os mira como á hijo;
Y cuanto á sus ventajas y á su gloria
Conduzca, espera que lo haréis.

EL CONDE.

Sí, todo

Lo que en mi mano esté.

SEGUNDO COMISARIO.

¡Qué hay imposible

Para vos en el campo?

EL CONDE.

Lo que ahora

Pedís: un uso antiguo, un uso grato
A las milicias quebrantar no puedo.

SEGUNDO COMISARIO.

Vos, á quien todo cede, á quien tan pronto
Todo querer se humilla, que imposible
Es discernir si por amor ó miedo
Se hace la humillación, ¿en nuestro campo
Promulgar una ley y mantenerla
No podríais?

EL CONDE.

He dicho que no puedo,
Y ahora digo: no quiero; y concluyamos
Esta conversación. Es mi costumbre
Ceder pronto á los ruegos del amigo,
Si justos son, y con franqueza ruda
Rechazarlos, si no. ¡Soldados!

SEGUNDO COMISARIO.

Pero.....

Vuestro intento ¿cuál es?

EL CONDE.

Veréislo ahora.

¿Cuántos cautivos quedan? (Á un Soldado que entra.)

EL SOLDADO.

A mi juicio,

Cuatrocientos, señor.

EL CONDE.

Llámalos..... llama

A los más distinguidos..... los primeros

Que halles..... que vengan pronto.

(Vase el Soldado.) Yo podría.....

Sí, podría, en verdad..... con o dictase

Yo tal orden, sumiso el campamento

La acataría; pero yo á mis hijos,

A mis nobles amigos que confian

En mí, que participan de mis penas,

Placeres y peligros, que dispuesto

Me creen á proteger de la milicia

El provecho y decoro, ¡traicionarlos

De esa manera! ¡Rebajarla, hacerla

Más vil de lo que es ya!..... ¡Nunca!..... Señores,

Soy fiel, como lo son esos soldados;

Mas si exigís de mí cualquiera cosa

Que el amor me arrebatase de mi hueste;

Si queréis separarme del soldado

Y reducirme á vuestro simple apoyo,

Puede que me obliguéis (siento decirlo)

A dudar.....

SEGUNDO COMISARIO.

¿Qué decís?

ESCENA III.

LOS PRISIONEROS, entre los cuales entra PÉRGOLA hijo,
y DICHOS.

EL CONDE.

(A los Prisioneros.) ¡Desventurados

A la par que valientes! ¡La fortuna

Es más cruel con vosotros? ¡Sois los únicos

Que en cautiverio quedareis?

UN PRISIONERO.

No era esa
Nuestra creencia, ilustre jefe. Al vernos
Llamados ante vos, la nueva grata
De nuestra libertad oír creímos.
La han recobrado ya los que en las manos
Cayeron de otros jefes inferiores
A vos, pero nosotros.....

EL CONDE.

¿Prisioneros

De quiénes sois?

EL PRISIONERO.

Nosotros en rendirnos
Hemos sido los últimos. En fuga
O prisionero el resto, unos momentos
Sostuvimos el trance desdichado
De la batalla; al fin la señal disteis
De acercaros, señor; y, aunque reliquias
De vencidos, los únicos invictos.
A vuestra división.....

EL CONDE.

¡Ah! ¿sois aquéllos?

Me alegro de encontraros. Testimonio
Puedo dar de que habéis como valientes
Luchado allí: si á tal valor no hubiera
Minado la traición; si un jefe digno
De vosotros tuvierais, la faena
De haceros frente no era fácil.

EL PRISIONERO.

¿Y ahora

Será para mal nuestro haber cedido
Sólo á vos, General? ¿Los que cedieron
A vencedor menos glorioso, habránlo
Más afable y cortés? Aunque pedimos
La libertad, no nos la dan; ninguno
Osa sin vuestra venia, pero todos
Nos la prometen. Si pudieseis, dicen,

Presentaros al Conde, del vencido
No agravará los males, ni la antigua
Costumbre abolirá..... cuando la hubiera
Implantado quizá, si no existiese.

EL CONDE. (A los Comisarios.)

Ya los oís, señores..... ¿y qué hariais
En mi lugar?

(A los prisioneros.) ¡Que piense otro más alto
Que yo, no quiera el cielo! Amigos míos,
Quedáis en libertad. ¡Adiós! La suerte
Que el cielo os dé, seguid; y si os conduce
Bajo enseña enemiga de mi enseña.....
Volveremos á vernos.

(Manifestaciones de alegría entre los prisioneros; el Conde
fija la atención en Pérbola hijo, y lo detiene.)

Jovencito,

Tú no eres de la turba; te delata
Tu traje, y más tu rostro, ¿y te confundes
Entre todos y callas?

PÉRGOLA HIJO.

Los vencidos

Nada tienen que hablar.

EL CONDE.

Quien sobrelleva

De ese modo su suerte, merecía
Otra mejor. ¿Cómo te llamas?

PÉRGOLA HIJO.

Llevo

Un nombre tan ilustre, que es difícil
De ilustrar más, y obliga á mucho: Pérbola.

EL CONDE.

¿Tú hijo de aquel valiente?

PÉRGOLA HIJO.

¡Sí!

EL CONDE.

A los brazos

Ven del antiguo amigo de tu padre.

Cuando lo conocí, yo era tan mozo
 Como tú eres ahora. Me recuerdas
 Los días más dichosos, los alegres
 Días de la esperanza. La fortuna
 Me sonrió al principio; mas no temas,
 Siempre ama á los valientes, y temprano
 O tarde los encumbra. De mi parte
 A tu padre saluda, y al oído
 Dile que estoy seguro de que nunca
 Hubiera él aceptado esta batalla.

PÉRGOLA HIJO.

No la quería, no; pero fué inútil
 Su oposición.

EL CONDE.

No te apesare: el éxito
 Culpa es del General; y bien comienza
 Quien bien pelea en su lugar; conmigo
 Ven.

(Lo coge de la mano.)

Voy á presentarte á nuestros jefes,
 Y á volverte la espada.

(A los Comisarios.)

Adiós, señores.
 Con vuestros enemigos bondadoso
 Nunca he de ser hasta después del triunfo.

ESCENA IV.

LOS DOS COMISARIOS.

SEGUNDO COMISARIO.

(Después de unos segundos de silencio.)

¿Diréis aún que á presagiar peligros
 Soy inclinado yo? ¿que las palabras
 De sus contrarios, mi sospecha antigua,

Y acaso mi rencor, me hacen injusto
Ser contra él? ¿que es desdenoso, altivo,
Pero leal? ¿que deben exigírsele
Servicios, no lisonjas? ¿Que es quimera
Pensar que en trances duros se resista
A obedecernos? ¿O estimáis bastante
Lo sucedido?

PRIMER COMISARIO.

Demasiado. Díjele

Que persiguiese la vencida hueste
Y se ha negado.

SEGUNDO COMISARIO.

¿Y qué objetó?

PRIMER COMISARIO.

Desea

Apoderarse de las rocas..... teme.....

SEGUNDO COMISARIO.

Cautó de pronto se ha hecho..... y precavido
Después de la victoria.....

PRIMER COMISARIO.

Su palabra

Premiosa parecía; cual respuesta
A indiscreto que acosa y un secreto
Que no le atañe inquiére.

SEGUNDO COMISARIO.

¿Pero ha dicho

Su secreto por último? ¿Os parece.
El único y el cierto esc pretexto
Para aquietaros?

PRIMER COMISARIO.

No lo sé: no pude

Pensar sino en que csaba un temerario
Dirigirme palabras nunca oídas
Por nosotros.

SEGUNDO COMISARIO.

¿Si el Conde á su amo antiguo,

A su primer señor, de quien honores

Supremos logró un tiempo, á la alta hechura
De su espada, más miedo que perjuicio
Pretendiera causar y reducirle
A hacerle comprender la diferencia
De tenerle á su lado ó en su contra,
Y mostrársele tal como enemigo
Que ansie su amistad? ¿Si no pudiese
Apartar sus miradas de aquel trono
Que levantó del polvo y donde obtuvo
El segundo lugar? ¿Si un Duque inepto
Para llevar el yelmo, pero ansioso
De conquistas, que un brazo necesita
Y un consejero, el brazo y el consejo
Pidiese al General y le ordenase
Lo que él le sugirió, dueño más grato
Quizá parecería que no muchos
Y vigilantes, y muy más ganosos
De conservar que de adquirir, al jefe
Que sobrepone á todo cuanto existe
El mandar de verdad?

PRIMER COMISARIO.

Todo lo temo

Del Conde.

SEGUNDO COMISARIO.

Reechemos. Su conducta,
Nuestras observaciones, pronto en elaro
Lo que trama pondrán, ó á otro camino
Nos llevarán al menos. Que él maquina
Es cierto. Y quien maquina, y por tenido
Da su objeto y se goza, más osado
Habla de lo que quiere: quien desprecia
Cara á cara á su dueño, es que ha elegido
Otro, ó que piensa él serlo. No: del todo
No ha roto con Felipe; á la familia
Por quien vivió algún tiempo no es extraño;
Le es caro por demás el fuerte nudo
Que á ella un día le unió. Pues qué, ¿en las venas

De la hija que ama tanto, confundida
Con la sangre ducal de los Visconti
No circula la suya.

PRIMER COMISARIO.

¡Cómo ha hablado!

¡Con qué facilidad desde la ira
Ha pasado al desdén! ¡Y con qué calma
Nos desobedeció! ¡Representantes
Somos aún de Venecia? ¡En nuestro campo
Estamos todavía? Eran aquellos
Vencidos, ¡y su aplomo superaba
Al nuestro! ¡Ser nosotros los testigos
De su poder, de su altivez, del triunfo
Malogrado, de tantas alegrías
Abrazos y mercedes! ¡Oh, no puede
Esto durar! ¡Qué opináis vos?

SEGUNDO COMISARIO.

¿Qué opino?

Sufrir, disimular, y nuevas quejas
Darle por una ofensa que él no debe
Olvidada juzgar, y darle medios
De repararla á su manera: sólo
Pedirle lo que estemos bien seguros
De lograr: oponernos lo preciso
Para que pueda parecer el resto
Verdadera bondad: á declararse
No obligarle jamás; vigilar mientras,
Escribir á los Diez y esperar órdenes.

PRIMER COMISARIO.

¡Vivir así! ¿que nos dirán? El sumo
Encargo, que nos dieron con envidia
De los demás, en qué se trueca!

SEGUNDO COMISARIO.

Honroso

Es siempre el puesto en que á la patria tierra
Servimos, y á sus fines conspiramos,
Sea cual sea. Jefes y soldados

Todos al Conde admiran; todos suyos
 En cuerpo y alma son; ninguno le odia:
 Cifran su honra en servirle, y no hay porfía .
 Sino para ayudarle. Voz tan cara
 Antes de la victoria, ¡cuánta fuerza
 No podría tener si pronunciase
 La palabra fatal que ya en las mientes
 Suena de todos? ¡Sedición! ¿Qué digo?
 La hemos oído ya: como en los suyos,
 Flota en el alma del contrario.

PRIMER COMISARIO.

¿A tiempo

Estaremos aún? El ya sospecha.

SEGUNDO COMISARIO.

A tiempo estamos, sí. Las armas tienen:
 A despreciar la vida acostumbrados
 Ellos están; á despreciar el riesgo,
 A busearlo y á amarlo; á la esperanza
 Mirar sólo en la guerra; en fin, leones,
 Más que hombres, en el campo. ¡Oh, si niños
 En lo demás no fuesen, y tan fáciles
 En deponer sospechas y recelos
 Como en manifestarlos: ¡si una frase
 De sumisa amistad no los moviera
 A voluntad del que la dice á tiempo!
 ¿Nosotros qué seríamos? ¿La espada
 Nos obedecería? ¿Los señores
 Seríamos aún?

PRIMER COMISARIO.

Sea. Ese medio,

Resulte ó no, es el único que resta.

FIN DEL ACTO TERCERO.

ACTO CUARTO.

ESCENA PRIMERA.

Sala de los Jefes del Consejo de los Diez en Venecia.

MARCO, Senador; y MARINO, uno de los Jefes del Consejo.

MARCO.

Aquí estoy á las órdenes sumiso
De los excelsos Jefes del Consejo
De los Diez.

MARINO.

Y yo, Marco, os hablo á nombre
De todos. Se os destina á un grave cargo
Fuera de aquí; si un argumento es este
De confianza..... quizá vuestra conciencia
Os lo podrá decir.

MARCO.

Ella me dice
Que muy poca en mis méritos é ingenio
Puede tener la patria, pero mucha
En mi fidelidad.

MARINO.

¡La patria! Nombre
Dulce como ninguno á quien la adora

Sobre todas las cosas, y por ella
Respira y vive; pero nunca puede
Decirlo sin temblar quien es amigo
De su enemigo.

MARCO.

Y yo.....

MARINO.

¿Por quién hablasteis
En el Senado? ¿Por la patria? ¿Acaso
Vuestro temor, vuestros desdenes eran
Por ella? ¿Tan fogoso y atrevido
Quién os hacía? ¿Sólo su peligro,
O el peligro de quién? ¿A la defensa
De quien salisteis..... sólo vos?

MARCO.

Comprendo
Ante quién comparezco. Sé que se halla
Mi vida en vuestras manos, mas mi voto
No lo está ya: más juez no reconoce
Que mi conciencia, y sólo la mentira
Pudiera hacerlo reo. Mas dispuesto
A daros cuenta estoy.

MARINO.

Cuanto á la patria
Puede ser peligroso, cuanto puede
Oponerse á sus miras y altos planes,
Nos es dado inquirir. Si las razones
Por que ahora estáis aquí desconocidas
Os son, si os conviene que se crea
Que no las conocéis, oid. Hablemos
De hoy no más. Deseamos por un día
De vuestra vida preguntaros.

MARCO.

¿Cómo?
¿Otro cargo quizá?..... Que temer nada
No tengo..... mi conducta.....

MARINO.

La sabemos

Mejor que vos. De la memoria borra
Los recuerdos el tiempo; pero nunea
Olvida nuestro libro.

MARCO.

Daré cuenta

De todo.

MARINO.

La daréis cuando se os pida.

Basta ya. Cuando el mando á Carmagnola
Dió el Senado, dudosa para muchos
Era su lealtad; á otros segura
Parecía, lo cual era posible
Entonces; mas liberta á los cautivos;
Insulta á nuestros pares; venee, y pierde
El triunfo en ocios pérfidos. La venda
Cae de nuestros ojos. Confiando
Demasiado en su auxilio, Trevisani
Por el Pó se adelanta y las galeras
Del enemigo afronta: por el número
Superado y envuelto, pide auxilio
Al General, y no lo obtiene. Tiembla
El Senado, y apenas se levantan
Voces en su defensa. Cae Cremona:
Basta que el Conde á sostenerla acuda,
Pero no acude. La noticia llega
Hoy al Senado: un defensor al Conde
Queda sólo por fin, pero fogoso.
Para él es inocente; para él digno,
No de perdón, de aplauso; y la desgracia
Es sólo culpa de la suerte..... ó nuestra.....
El perseguirlo es injusticia, es odio
Personal, es envidia, es vil orgullo
Que no perdona al alto, á quien callando,
«Soy mayor que vosotros», dice á gritos
Con elocuentes hechos. Tal lenguaje

Nunca se ha oído en el Senado: atónitos
Los Padres lo escucharon, y la vista
Volvieron en silencio, sospechando
Si era algún extranjero que atrevido
En el Senado osaba hablar. El Conde
Se ha deseuerto que es traidor: se quiere
Quitarle el medio de hacer mal. Mas su arte
Es tal, y tal su audacia, que temible
Para sus dueños es: fuerte se ha hecho
Con nuestras fuerzas: señorea el alma
De los soldados: nuestras armas suyas
Son cuando quiera, y revolverlas puede
Contra nosotros, si le place. Necesio
Fuera esperar á que lo intente: opinan
Todos que el nudo se desate pronto.
Por fuerza es peligroso. ¿Y estaremos
Inactivos por ello? ¿El ser enorme
Su delito ha de ser motivo justo
Para que quede impune? Solo abierto
Hay un camino á la justicia: el arte
Engañador con que él engaña. El Conde
Quiere seguirlo: enhorabuena; sígase.
Tal es el voto unánime. ¿Y qué hace
Entonces el amigo? ¿Lo recuerda?
Yo os lo diré; pues menos sosegado
Estaba vuestro pecho que los ojos
Que os seguían serenos. Al olvido
Disteis los miramientos, traspasasteis
El extenso confin que al ardor vuestro
Un resto de prudencia y de criterio
Prescrito habían, y faltando á todo
Lo que os habíais prometido, entero
Al menos perspicaz os deseuibristeis;
A aquellos á quien nuevo parecía
Lo que á nosotros no. Pensaron todos
Que hoy un hombre de más en el Senado
Había, y que era fuerza los secretos

Del Senado salvar.

MARCO.

Atribuciones

Omnímodas tenéis: no sé la idea
Que ahora de mí formáis; pero no puedo
Dejar de ser patrio, ni callaros
Que esa duda me ofende. De los vuestros
Soy yo como el que más: mi causa siempre
Es y será la del Estado; y tanto
Como al que más me importa su secreto.

MARINO.

¿Quieres saber lo que aquí sois? Un hombre
De quien se teme; un hombre que Venecia
Cree obstáculo á sus planes. Demostradnos
Que serlo no pensáis; el daros ahora
Tiempo es clemencia insigne.

MARCO.

Soy amigo
Del Conde: esta es mi culpa: no lo niego,
Lo soy; gracias al cielo, tengo fuerzas
Para decirlo aquí. Mas si enemigo
Es de la patria, pruébese, y al punto
Mi enemigo será. ¿Qué se le imputa?
¿Que soltó á los cautivos? Los soldados
Vencedores lo hicieron. ¿Que no quiso,
A pesar de pedírselo, á su hueste
Negar este derecho? ¿Y lo podía?
¿Que también lo ejerció? ¿No este un uso
De la guerra? ¿Y la excusa verdadera
No pareció al Senado? ¿De alabanzas
No lo colmó después? ¿Que á Trevisani
No auxilió? Era más grave el auxiliarle.
Se hizo la expedición á hurto del Conde.
No se le llamó á tiempo. La sentencia
Que á Trevisani condenó á destierro
¿No echó sobre él la culpa? ¿Y de Cremona?
¿Quién de Cremona resolvió el asalto?

¿Quién dió la orden de intentarlo? El Conde.
Eseesa división el rudo ataque
Del pueblo entero, que en tumulto se alza,
No puede sostener, y vuelve al campo
Sin perder un soldado. Buena idea
Al jefe no parece aventurarse
Contra nuevo enemigo inesperado,
Y abandona la empresa, que, entre tantas
Llevadas á buen término, es la sola,
La única fallida. ¿Pero dónde
Está la traición? Rudo, injurioso
Deéis que es hace tiempo su lenguaje:
Deéis que la excesiva tolerancia
Empañó nuestro honor. ¿Y ha de limpiarlo
Una asechanza vil? Puesto que un nudo,
Tan grato en otro tiempo, ya no puede
Haber entre Venecia y Carnagnola
¿Quién nos veda soltarlo? ¿No podría
Una amistad tan noble, noblemente
Concluir? ¿Pero qué? ¡También en esto
Se reecla un peligro! ¡El genio, el nombre
Del jefe, y el amor de sus soldados
Son eausa de temor! Pues si se estima
Culpa el ereer lo cierto; si no es lícito
Oponer á tan triste desconfianza
La lealtad del Conde, la coneiencia
De nuestro honor la extirpe. Alto conecepto
De nosotros tengamos; no se crea
Que Venecia ha llegado al triste caso
De peligrar por un solo hombre. Queda
Para tiranos tal temor; reeelo
Cause el valor allí donde uno solo
Empuña el eetro y basta que un soldado
Diga «yo soy más digno de tenerlo»
Para ineautarse de él, como á su hueste
Consiga persuadir. ¿Y qué podría
El Conde maquinar? Volver al Duque,

Se dice, y arrastrar nuestros ejércitos
Consigo á la traición. ¿Al Duque? Al hombre
Que no olvida un ultraje ni un servicio,
¿Ha de volver el que erigió su trono
Y lo conmovió luego? ¿Amigo suyo
Se hará, después de derrotarlo, el hombre
Que no lo pudo ser cuando luchaba
Defendiéndole leal? ¿Y podrá un paso
Dar hacia aquella mano que aquí mismo
Compró un puñal para matarlo? El odio,
Sólo el odio, señor, puede crecer eso.
¡Ah! sean los que quieran los motivos
Que me traen á este sitio pavoroso,
Estimo alta merced poder de nuevo
Deciros la verdad: la dulce idea
Tengo de que no en vano. Sólo el odio,
Sí, sólo el odio ciego, en el Senado
Podía hacer que fuese tal sospecha
Propuesta, oída, tolerada. El Conde
Tiene enemigos mil: ahora no indago
Por qué; pero los tiene. Cuando oculta,
So la capa del público provecho
Descubrí enemistades personales;
Cuando pedía que lo justo sólo
Y lo útil al Estado se acordará,
No hablaba como amigo, hablaba entonces
Como patricio fiel. Ya no disculpo
Lo que dije: al oír que proponían
Que, so color de consultarlo, sea
Atraído á Venecia, y recibido
Con desusado honor, para obligarle
A caer en el lazo..... no lo niego.....

MARINO.

Pensasteis sólo en vuestro amigo.

MARCO.

Entonces,

Disimular no quiero, sublevarse

Sentí mi corazón contra un acuerdo.....
¡Que fué adoptado al fin!; pero una idea
Sola no fué: fué de la patria el nombre
Que escarneído veo por la historia
Y los contrarios; la emoción primera
Fué del horror que la aseebanza inspira
A quien la ha de estorbar ó ser su cómplice.
Y si la compasión hacia un valiente
Se mezcló á estos afectos, ¿la debía,
La podía ocultar? Sólo soy reo
De haber creído que á Venecia sólo
Puede ser útil lo que la honra y salva
Sin hacerse.....

MARINO.

No más: si he oído tanto,
Es porque nos importa conoceros
A fondo, senador. Plugo al Consejo
Ver si cambiabais de opinión; si acaso
La reflexión tranquila os inclinaba
A más sensato juicio. Ahora que inútil
La espera resultó, ¿ereís que quiero
Defender un decreto del Senado
Contra vuestra opinión? De vuestra causa
Se trata aquí. Pensad en vos; dejaos
De pensar en la patria: en otras fuertes
Y puras manos su destino se halla
Eneomendado ya: nada se cuidan
De que os agrade ó no lo que proponen,
Sino de que se eumpla y no se oponga
A ello ni un pensamiento. Este cuidado
A nuestra cuenta corre. Sólo os pido
Una respuesta. Ha sentenciado á ese hombre
El Senado, y el fallo ha de eumplirse.
¿Qué haréis en tanto vos?

MARCO.

¡Oh, qué pregunta!

MARINO.

Vos partícipe sois de un gran designio
Y su logro anheláis, ¿no es eierto?

MARCO.

¿Aeaso

Importa algo al Estado mi deseo?
Pruebas tiene, en verdad, de que me ajusto
Al deber, no al deseo.

MARINO.

Y bien, ¿qué prenda

Nos dais de que lo haréis? Una os exijo,
Del Tribunal en nombre: se os juzga,
Si la negáis, traidor: y os es la suerte
Del traidor conocida.

MARCO.

Yo..... ¿qué exige

El Tribunal de mí?

MARINO.

Mirad qué patria

Es esta, postergada á un extranjero
En vuestro corazón. Tarde y con pena
A sus hijos castiga, y no se aviene
A perder sino aquellos que imposibles
Son de salvar. Vuestros errores pronta
Se halla á olvidar, y por sí misma os abre
Del arrepentimiento el buen camino.

MARCO.

¡Del arrepentimiento! ¿Y cuál?

MARINO.

Intentan

Tomar á Tesalónica los Turcos.
Se os envía allí: ¿para qué? ahora
Se os dirá: dispuesto está el navío;
Partiréis hoy.

MARCO.

Así lo haré.

MARINO.

Una prenda
 Daréis de vuestra fe: por lo más santo
 Jurad que ni por gestos ni por dichos
 Dejaréis traslucir la menor cosa
 De lo que hoy se ha tratado. El juramento
 (Le presenta un papel.)
 Tenéis aquí.—Firmad.

MARCO. (Lee.)

Señor, ¿no basta?.....

MARINO.

Y por último, oid. Está en camino
 El correo que lleva á Carmagnola
 La orden de presentarse. Si obedece
 Con prontitud, encontrará en Venecia
 Justicia..... ó indulgencia. Si rehusa,
 Si vacila siquiera..... un gran secreto
 Oid y reservadlo: está mandado
 Que no escape con vida. El fementido
 Que ose avisarle traidor, lo mata
 Y se pierde. No más: firmad el pliego;
 O si no..... (Le entrega el papel.)

MARCO.

Dadme. (Toma el pliego y lo firma.)

MARINO.

En el olvido todo
 Queda: venció el deber: cumpla su empresa
 La prudencia, la cual no ha de faltaros
 No más con que miréis que de vos penden
 Desde ahora dos vidas. (Vase.)

ESCENA II.

MARCO.

¡Ya está hecho!
 ¡Un miserable soy!..... Puesto á la prueba,

¿Qué he hecho, santo Dios!..... ¡Antes de ahora
Yo no me conocía! ¡Qué secreto
De descubrir acabo! ¡Yo podía
Abandonar en el inicuo lazo
A un amigo del alma! ¡Yo la daga
Podía ver del asesino alzarse
Sobre él inerte, y no gritar ¡alerta!
Lo podía: lo he hecho..... no lo debo
Salvar; he puesto al cielo por testigo
De una vileza infame; su sentencia
He firmado..... La sangre de ese justo
Manchará mi conciencia. ¡Qué hice! ¡ay triste!
Me he dejado aterrar. ¿Por qué? ¿La vida?
¡Ay! ¿no sabía yo que era imposible
Sin un crimen salvarla? ¿Mi palabra
Por qué he empeñado, pues? ¿por quién han sido
Mis terrores? ¿por mí? ¿por esta frente
Sin honra..... ó por mi amigo? Mi repulsa
Aceleraba, no evitaba el golpe
Que le va á herir. ¡Señor, que lo ves todo,
Descúbreme mi corazón; que vea
En qué abismo he caído; si fui necio,
Si fui cobarde ó desdichado! ¡Ay, Conde!
¡Ay, noble amigo! acudirás, sin duda,
Al lazo, aunque recelo te inspirasen
Esos zorros, pensando que de Marco
Parte también la invitación; tranquilo
Acudirás; y acaso pesaroso
De haber tenido dudas..... ¡Yo te pierdo!
Mas ¿no habló de clemencia aquel malvado?
Sí, la clemencia que el perverso otorga
A quien cayó en su lazo, á quien acusa
Y tiene interés vivo en que resulte
Un criminal.—¡Clemencia al inocente!
¡Oh, el malvado soy yo que lo he creído,
Ó he querido creerle! La clemencia
No ha mentado hasta ver que no podía

Corromperme el temor que gota á gota
Insinuaba en mi pecho; ha comprendido
Que yo necesitaba algún pretexto
Honroso, y me lo ha dado. ¡Qué traidores!
¡Qué astutos y qué viles! ¡Los papeles
Qué bien se han repartido! La sonrisa
A este, al otro el puñal, á aquel las graves
Amenazas..... ¿y á mí? querer que hiciese
De débil y engañado..... ¡y así ha sido!
¡Los despreciaba..... y soy más vil! ¡Al menos
No son amigos suyos! No debía
Yo haberlo sido: lo busqué; las prendas
De su genio atrajéronme, y su nombre,
Ilustre como pocos. ¡Oh! ¿Por qué antes
No he pensado que es carga abrumadora
La amistad de los hombres superiores?
¿Por qué, si no podía acompañarle,
No lo he dejado que siguiese solo
Su camino de luz? Le dí la mano:
Estrechóla cortés; y ahora que duerme
Y está encima el contrario, la retiro.
Se despierta, me busca; ¡huyo cobarde!
¡Me desprecia y expira! ¡Yo esta idea
No puedo soportar! ¿Qué he hecho?..... Nada,
Nada, por dicha, aún; firmar un pliego,
Y nada más. Si el juramento es crimen,
¿No habrá de ser virtud el infringirlo?
Todavía no estoy sino á la orilla
Del precipicio, y retirarme puedo.
¿Si un medio hallase!.... ¡ay Dios! ¿y si apresuro
Su muerte?..... Quizá sólo me lo dijo
Por espantarme..... ¿Y si es verdad?..... ¡Malvados,
En qué red me envolvisteis! Una honrosa
Resolución no encuentro, y cuantas buseo
Al crimen van: ¡oh duda atroz!.....; Les debo
Las gracias dar! Con previsión inicua,
Me han señalado un derrotero: impúlsanme

Con fuerza: corro á él: me agrada al menos
El no haberlo elegido: nada elijo
Por mí: cedo al empuje de los otros.
Adiós, tierra natal; morir espero
Lejos de tu regazo, antes que lleguen
A mí noticias tuyas: Dios piadoso
Me enviará la muerte. Mas no muero
Por tí: que seas grande ni gloriosa
¿Qué se me importa ya? También tenía
Yo dos grandes tesoros: un amigo,
Y mi virtud, y me los has robado.

(Vase.)

ESCENA III.

Tienda del Conde.

EL CONDE y GONZAGA.

EL CONDE.

Y bien, ¿qué has hecho al fin?

GONZAGA.

Como dijiste

Hablé á los Comisarios: demostréles
Que la torpe derrota de las naves
Se debe toda al almirante necio
Que no supo mandarlas; que contraria
Le ha sido la jornada, porque quiso
Emprenderla sin ti; que tú, llamado
Ya tarde en su socorro, no debías
Desbaratar tus planes por servirle,
Y que tus armas victoriosas siempre
Serían, si esta guerra encomendada
Estuviese á uno sólo.

EL CONDE.

¿Y qué dijeron?

GONZAGA.

Mostráronse rendidos á la fuerza
De mis razones; y queriendo todo
Decirme sin ambages, confesaron
Que les dolió la suerte de las naves
Perdidas y el fracaso de Cremona;
Pero que se alegraban de que el yerro
No hubiese sido tuyo, y que se espera
De tí su corrección.

EL CONDE.

¿Lo ves, Gonzaga?

Si ha de erceerse al vulgo, sumo taeto,
Discreción exquisita y arte eximio
Son menester para tratar con esos
Hombres de Estado. Los traté á mi modo,
Como acostumbro siempre: sus injustas
Pretensiones no oí; bajar les hice
Algo del alto trono en que se sienta
El que se halla avezado á ver tan sólo
Siervos en derredor: marqué la línea
Hasta donde consiento que me manden;
No la han pasado desde entonees; siempre
Prudentes los he visto.

GONZAGA.

No por eso

Aconsejara yo que ese camino
Siguiera á nadie. Ha tiempo la fortuna
Va siguiendo tu huella: eres para ellos
Útil, querido, necesario, acaso
Temible, y has veneido en esa prueba,
Si es que puede decirse que has veneido.

EL CONDE.

¿Qué dudas tienes tú?

GONZAGA.

¿Qué eertidumbre

Es la tuya también? Risueños rostros
Veo; eseueho palabras cariñosas;

Signos de amor; ¿pero fingir no puede
Eso el odio eobarde?

EL CONDE.

No lo ereo.

No lo puedo creer. Acostumbrados
Al mando están: conoeen que del hombre
Que da lo más no puede pretenderse
Que dé lo menos. Créeme: de eerca
Los he observado yo. Las negras tramas,
Las ficeiones astutas, la reserva,
La perspieacia, el reeelar que tanto
Se eondenán ó elogian, son menores
De lo que se susurra.

GONZAGA.

Si el mostrarse

Tales á tí, de habilidad el eolmo
No ha sido.

EL CONDE.

No, Gonzaga: tú los miras
Por ojos de otros: euando tú los veas,
Cambiarás de opinión. Verás bastantes
Buenos y franeos: hallarás algunos
De espíritu tan noble, que no admite
Pensamientos bellaeos: almas dulces
Y altivas á la par, donde no puedes
Leer, sin que te invada alto deseo
De amarlos é imitarlos. Descontentos
No están de mí. No temas; y muy pronto,
Si lo estuviesen, lo sabría.

GONZAGA.

¡El eielo

Quiera que no te engañes!

EL CONDE.

Otra cosa

Me duele más: eansado de esta guerra
Estoy, que dirigir según mis planes
No puedo. Cuando estaba en la milieia

Como simple soldado, y confundido
 Entre mil, comprendía que mi puesto
 No era aquél, respiraba con fatiga
 En aquel medio obscuro, y anhelaba
 Las delicias del mando..... ¡Quién me hubiera
 Dicho que lo obtendría; que de tantos
 Ilustres capitanes y valientes
 Y leales soldados me vería
 A la cabeza, y que feliz por eso
 No sería!..... (Entra nn soldado.)

¿Qué traes?

EL SOLDADO.

De Venecia

Un pliego.

(Entrega el pliego y vase.)

EL CONDE.

A ver. (Lee.)

¿No te lo he dicho? Nunca

Han estado conmigo más amigos.

La paz les pide el Duque, y tratar de eso

Quieren conmigo. ¿Vendrás tú?

GONZAGA.

Gustoso.

EL CONDE.

¿Qué opinas de la paz?

GONZAGA.

¿Se lo preguntas

A un soldado?

EL CONDE.

Es verdad. ¿Pero esto es guerra?

Dulce esposa, hija amada, voy á veros;

Voy á abrazar á mis amigos. ¡Dicha

Inefable, por cierto! Mas del todo

Satisfecho no estoy. ¿Quién me podría

Decir que he de volver al campamento?

FIN DEL ACTO CUARTO.

ACTO QUINTO.

ESCENA PRIMERA.

Noche. Sala del Consejo de los Diez, iluminada.

EL DUX, los DIEZ y EL CONDE sentados.

EL DUX. (Al Conde.)

Con estas condieiones nos ofreee
La paz el Duque; y el Consejo os pide
Sobre ellas parecer.

EL CONDE.

Otro, Señores,
Os dí; prometí mucho; cumplí parte
De la promesa; pero la obra es siempre
Más lenta que los dichos: yo no quiero
Omitirlos ahora; la jaetancia
Ó imprevisión del militar entonces
No me los sugería. Requerido
A dar nueva opinión, no puedo menos
De repetir la misma. Si la guerra
Queréis encarnizada y decidida,
A tiempo estáis, y la ocasión presente
Es aún más favorable. Él os entrega
Bérgamo y Breseia. ¿Y no son vuestros? Vuestros
Los han hecho las armas. Él no puede

En los pactos de paz dejaros tanto
Cuanto podéis quitarle. Pero sólo
Se pide mi opinión: si no os agrada
Cambiar el modo y forma de esta guerra,
Aceptad.

EL DUX.

Vuestro informe indica mucho,
Pero declara poco: se desea
Un parecer más claro.

EL CONDE.

Pues oidlo:

Nombrad un general; vuestra confianza
Depositad en él; dejadle que obre
Con amplia libertad; que nadie intente
Nada sin su permiso, y exigidle
Estrechas cuentas á la vez. No pido
Ser elegido yo: sólo declaro
Que no es dable esperar grandes empresas
Del general que en tales condiciones
No se halle colocado.

MARINO.

¿No lo estabais

Cuando dar libertad á los cautivos
Quisisteis, y así fué? Pero la guerra
Con esto ni se hacía más segura,
Ni menos se acababa. Dueño y jefe
Del campamento, acaso vos nos hicierais
Tanto.

EL CONDE.

Y más. A acogerse á mi estandarte
En tropel los valientes libertados
Acudían gozosos, y á estas horas
Ya estaría vacío de Felipe
El trono, ú otro en él

EL DUX.

Vastos designios

Teníais en verdad.

EL CONDE.

El que se logren
En vosotros está; si aun no lo han sido,
Es sólo por tener la mano atada
Quien los debía ejecutar.

MARINO.

Pues otra
Razón se nos ha dado: que ya el Duque
Ha logrado ablandaros; que las iras
Que contra él abrigabais, por completo
Volvéis contra nosotros.

EL CONDE.

¿Eso han dicho?
A fe que es desventura de quien rige
Los Estados oir con triste calma
La impudente mentira, los delirios
De un vil á quien no oyera, de seguro,
Como particular.

MARINO.

La desventura
Consiste en que concuerden vuestros actos
Con esa relación, y á confirmarlo
Venga vuestro lenguaje.

EL CONDE.

Yo respeto
En vos el cargo, y la alta compañía
De estos nobles varones; y consuélame
Que la honra inmerecida que les plugo
Otorgarme, demuestra que otra idea
Tienen de mí que vos.

EL DUX.

Todos la misma.

EL CONDE.

¿Y cuál?

EL DUX.

La habéis oído.

EL CONDE.

¿Ese es el voto

Del Consejo?

EL DUX.

Sí tal.

EL CONDE.

¿De mí esa duda?

EL DUX.

No lo es hace tiempo.

EL CONDE.

¿Y me llamasteis

Para echármelo en cara? ¿Y hasta ahora

Habéis callado?

EL DUX.

Sí, para imponeros

Castigo por traidor, y no brindaros.

Una ocasión de consumir el crimen.

EL CONDE.

¡Oh! ¡Yo traidor! Comienzo á comprenderos:

¡Necio de mí que no atendí el aviso

Que otro me daba! ¡Yo traidor! ¡Rechazo

Ese dictado infame! ¡Que lo lleve

Quien lo merezca! ¡Yo protesto! Necio

Si me llamáis, lo sufriré; es el título

Que me conviene aquí. Yo no lo cambio

Por otro alguno. ¡Es más honroso! Vuelvo

Con la memoria á los dichosos días

En que os he servido. Era un camino

Alfombrado de flores. Designadme

El día en que traidor á vuestros ojos

He parecido. Designadme alguno

Que de aplausos, favores y promesas

No esté colmado. ¡Hay más! Aquí un asiento

Ocupo, y al venir á lo que insigne

Honor me parecía, al presentarme

Lleno de gratitud y de confianza.....

¡Ah! de confianza, no: ¿se piensa acaso

En ella al presentarse á los amigos?
Venía á una celada. Caí en ella:
No importa. Así es el mundo. Pues del rostro
Os quitáis ya la máscara alevosa
De fingida amistad, ¡mejor! el campo
Se ha despejado, y os conozco. Ahora
Vosotros á acusar, yo á defenderme.
Decidme; ¿cuáles son esas traiciones
Que se me imputan?

EL DUX.

Las oiréis al punto
Del Colegio Secreto.

EL CONDE.

Lo rechazo.
He hecho á la luz del día cuanto he hecho
Por vosotros: no quiero entre insidiosas
Tinieblas exculparme. Del soldado
Sólo es juez el soldado: á quien me entienda
Quiero dar mis descargos; quiero á todos
Hacer saber que nunca.....

EL DUX.

Ya ha pasado
El tiempo de querer.

EL CONDE.

Aquí se trata
De hacerme fuerza. ¡Guardias!

EL DUX.

Están lejos.
¡Soldados, acudid!

(Entra gente armada.)

Esa es ahora
Vuestra guardia.

EL CONDE.

¡Oh traición!

EL DUX.

Discreta idea
Fué el despedirlos: con razón temióse

Que el traidor sorprendido se podría
Convertir en rebelde.

EL CONDE.

Si, rebelde.

Podéis decir lo que queráis.

EL DUX.

Llevadlo

Al Colegio Secreto.

EL CONDE.

Eseñad antes

Un momento no más. Habéis resuelto
Mi muerte; mas con ella vuestra infamia
Decretáis á la par. Tremola enhiesta
La enseña del León sobre las torres
Donde yo la clavé. Lo sabe Europa.
Aquí se callará; mas donde el mudo
Terror de vuestro mando no se sienta,
Con indeleble nota el beneficio
Se escribirá y el pago. A vuestra historia
Y al porvenir mirad. Dentro de poco
Podéis necesitar otro caudillo,
¿Y quién lo querrá ser? A la milicia
Provocáis: ahora estoy en vuestras manos;
Es verdad: pero ved que no he nacido
Aquí; que vi la luz entre una gente
Belígera y concorde, acostumbrada
A mirar como suyas las empresas
De su conueidadano, é indiferente
No ha de ser á su ultraje. Aquí, sin duda,
Hay un engaño: un enemigo vuestro
Y mío ha promovido esta violencia:
Vosotros no creéis que os he vendido:
Es tiempo aún.

EL DUX.

Es tarde. Cuando en calma

Fraguabais vuestro erimen, y afrontabais
A quien debía castigarlo, entonces

Era tiempo de ver si.....

EL CONDE.

¡Miserable!

Me haces volver á la razón. ¿Creías
Que yo imploraba compasión? ¿Pensabas
Que podía temblar por la existencia
Un hombre de valor? Verás, cobarde,
Cómo muere un soldado. Cuando llegue
La muerte á tu vil lecho, de seguro
No la afrontarás tú como yo afronto
La infame y triste á que me traes.

(Sale el Conde entre soldados.)

ESCENA II.

Casa del Conde.

ANTONIETA y MATILDE.

MATILDE.

No viene

Mi padre, y ya amanece.

ANTONIETA.

No lo sabes

Por experiencia aún: las alegrías
Se hacen siempre esperar, y tarde ó nunca
Llegan: sólo es ligero el infortunio.
Mas ya pasó la noche, cuyas horas
Son más penosas al que espera: pronto
La de alegrarse sonará. No puede
Tardar mucho. De agüero favorable
Me sirve esta tardanza. Esa consulta
Tan prolongada da á entender que piensan
En aceptar la paz, y que podremos
No separarnos de él.

MATILDE.

Lo mismo espero.
Bastantes noches de inquietud y lágrimas
Hemos pasado, madre mía. Es hora
De que, á cada noticia, á cada instante,
Dejemos de temblar, y de que al alma
No vuelva aquella idea pavorosa:
«¡Quizá está pereciendo!»

ANTONIETA.

¡Idea horrible!
Pero distante por fortuna. Siempre
Se compra la alegría con la pena.
¡No recuerdas el día en que tu padre,
Cercado de magnates, llevó al templo
Las banderas ganadas en la guerra
Al enemigo?

MATILDE.

¡Hermoso día!

ANTONIETA.

Todos
Eran pequeños juntos á él: su nombre
Retumbaba en el aire: colocadas
Lejos del vulgo, en alto, contemplábamos
Al héroe triunfante, en quien los ojos
De todos confluían: palpitaba
Gozoso el corazón y repetía:
Somos tuyas.

MATILDE.

¡Oh dicha!

ANTONIETA.

¡Y con qué méritos
La habíamos ganado? Dios piadoso
Nos elevó entre mil. A tí entre muchas
El cielo te ha elegido, y en tu frente
Ha escrito un nombre ilustre. Tal presea
Te dió con él, que lo podrá orgulloso
Ostentar quien lo lleve. ¡A cuánta envidia

Se presta nuestra suerte! Estas angustias
La deben redimir.

MATILDE.

Ya han concluido.....

Oigo ruido de remos..... erece..... cesa.....

Se abre la puerta..... es él..... una armadura

Distingo; ¡madre, es él!

ANTONIETA.

Pues si él no fuese

¿Qué otro podría ser?..... ¡Oh, esposo mío!.....

(Se adelanta hacia el fondo de la escena.)

ESCENA III.

ANTONIETA, MATILDE y GONZAGA.

ANTONIETA.

¡Gonzaga! ... ¿Y mi marido?..... ¡Justo cielo!

¿Dónde está? Responded. Vuestro semblante

Anuncia una desdicha.

GONZAGA.

¡Y por desgracia

Anuncia la verdad!

MATILDE.

¿Y á quién?

GONZAGA.

Señoras,

¡Qué encargo tan atroz!

ANTONIETA.

¡Sois inhumano

Queriendo ser piadoso! ¡Por el cielo,

Hablad! ¡Libradnos de esta angustia! ¿En dónde

Está mi esposo?

GONZAGA.

Dios para escucharme

Os dé fuerzas. El Conde.....

MATILDE.

¿Ha regresado

Al campo?

GONZAGA.

¡Ay! Ya no vuelve..... de la gracia
Cayó de los Señores..... y está preso.

ANTONIETA.

¡Preso el Conde! ¿Y por qué?

GONZAGA.

Porque le acusan

De traición.

ANTONIETA.

¡Él traidor!

MATILDE.

¡Oh padre!

ANTONIETA.

Seguid, seguid: estamos preparadas
A todo. ¿Qué le harán?

GONZAGA.

Del labio mío

No lo oiréis.

ANTONIETA.

¡Ay! ¡Lo han matado!

GONZAGA.

Vive;

Pero está dada la senteneia.

ANTONIETA.

¡Vive!

No llores, hija. ¡A defenderlo! El tiempo
No gastemos en quejas. Vos, Gonzaga,
No nos abandonéis. Dos infelices
Dios os confía. Por piedad: llevadnos
A casa de sus jueces. Ven conmigo,
Pobre inocente: ¡ven! Hay en el mundo
Compasión todavía: también ellos
Son esposos y padres. Cuando vean
El estrago que causa una palabra

Salida de su boca, horrorizados
Revengearán su fallo : es espantosa
La vista del dolor. Quiza no quiso
Exculparse aquel héroe, decirles
Cuánto hizo en su favor; pero sabremos
Nosotras recordárselo. El, sin duda,
No se dignó rogar; pero nosotras
Sí rogaremos. (Se dispone á partir).

GONZAGA.

¡Justo Dios! ¡Ni aun puedo
Daros esa esperanza! Aquí es inútil
La súplica y el llanto. Son los jueces
Sordos, desoñocidos, implacables.
Cae el rayo, y oculta entre las nubes,
Está la mano que lo vibra. El sólo
Consuelo que os resta, es el de verlo
Por la postrera vez, y yo os lo traigo.
Vuela el tiempo. ¡Valor! Es cruel la prueba;
Pero el Dios que bendice á los que lloran
Os sostendrá.

MATILDE.

¿No hay esperanza?

ANTONIETA.

¡Ay, hija!

(Vanse.)

ESCENA IV.

Prisión.

EL CONDE.

¡Lo sabrán ya! Señor, ¿por qué no muero
Al menos lejos de ellas? A su oído
Horrenda llegaría la noticia,
Pero después de trascurrída la hora

Solemne del dolor. Se acerca; á punto
 Está ya de sonar: por fuerza el cáliz
 Hemos de apurar juntos. ¡Oh campiñas
 Abiertas por doquier! ¡Oh sol radiante!
 ¡Oh estrépito marcial! ¡Oh nobles goces
 Del peligro! ¡Oh clarines! ¡Oh tumultos!
 ¡Oh corcel mío! Entre vosotros fuera
 Bello el morir. Pero..... forzado corro
 A cumplir mi destino, y como un reo
 Sembraré mi camino de impotentes
 Votos y amargas quejas. Y tú, Marco,
 ¿También me habrás vendido? ¡Oh vil sospecha!
 ¡Dichoso si pudiese disiparla
 Antes de perecer! Mas no: ¿los ojos
 A qué volver de nuevo hacia la vida
 Y al camino vedado? ¡Tú, Felipe,
 Con esto gozarás! Pero ¿qué importa?
 He gustado estas crueles alegrías
 Y sé su precio. ¡Mas volver á verlas!
 ¡Oir sus ayes! ¡El adiós postrero
 Oir de aquellas voces! ¡Estrecharlas
 En mis brazos..... y luego..... para siempre
 Separarme!—¡Ahí están! ¡Oh Dios piadoso!
 Miralas desde el cielo.

ESCENA V.

ANTONIETA, MATILDE, GONZAGA y EL CONDE.

ANTONIETA.

¡Esposo!

MATILDE.

¡Padre!

ANTONIETA.

¡Volverte á ver así! ¡Ser esta la hora
 Tan deseada!.....

EL CONDE.

Por vosotras sólo
Me parece tremenda. Acostumbrado
Estoy á ver la muerte y á afrontarla.
Tan sólo por vosotras necesito
Hoy ánimo y valor. Arrebatármelos
Vosotras no querréis. Cuando á los buenos
Dios envía desgracias, fortifica
También su corazón. Resista el vuestro
A la pena. Gocemos de este abrazo,
Que es otro don del cielo. Hija adorada,
Lloras, y tú, mujer..... ¡Ay! cuando te hice
Mi esposa deslizábase tu vida
En deliciosa paz: yo á mi destino
Funesto te he lanzado. Me acongoja
Esta idea al morir. ¡Oh, que no vea
Cuán desdichada te hago!

ANTONIETA.

Esposo mío,
Luz de mis días claros: mira mi alma:
Me muero de dolor; pero no puedo
Desear no ser tuya.

EL CONDE.

Bien sabía
Lo que en tí pierdo.

MATILDE.

¡Infames asesinos!

EL CONDE.

No, mi dulce Matilde; el grito amargo
De la venganza y del rencor no brote
De tu inocente corazón: no turbes
Este instante sagrado. Es grande el crimen;
Mas perdona, y verás que entre los males
Aún nos queda un gran bien: ¡la muerte! Nadie
Puede hacer más que adelantarla. El hombre
No ha inventado la muerte: si así fuera,
Sería atroz é insoportable: viene

De Dios, y Dios la envía con consuelos
Que no están al alcance de la mano
Del más alto mortal. Oid mis últimas
Palabras: serán tristes, pero acaso
Algún día sintáis al recordarlas
Dulce melancolía. Esposa, vive;
Vence el dolor, y vive; no completes
La orfandad de esta misera. Abandona
Esta tierra fatal: llévala pronto
A la tuya, á tu gente: es de su sangre;
¡Te amaban tanto! Se menguó su afecto
Cuando de su enemigo encarnizado
Fuiste consorte. Las ardientes iras
De Estado, mucho tiempo han mantenido
A Carmagnola enfrente de Visconti.
Mas vuelves infeliz: del odio el blanco
No existe ya: para tratar de paces
Nada hay como la muerte. Y tú, flor bella,
Que á recrear mi suerte entre el tumulto
Venías de las armas, tú la frente
Inclinas hacia el suelo. ¡La tormenta
Ruge encima de tí! Tiemblas, y el pecho
Se te rompe á sollozos: sobre el mío
Siento caer tus lágrimas ardientes,
Y no puedo enjugarlas: á tu padre
Pides, Matilde, compasión: ¡ay! nada
Puedo hacer yo por tí; pero en el cielo
Está el Padre común. En su clemencia
Confía, hija adorada, y vive días,
Si no alegres tranquilos. Días claros
Te deparará el cielo. ¿A qué el torrente
Del dolor vertería en la mañana
De tus años, Matilde, si á los otros
No reservara la ventura? Vive
Y consuela á tu madre. A esposo digno
Te entregue ella algún día. A tí, Gonzaga,
Esta mano te ofrezco. Muchas veces,

Cuando nos separábamos dudosos
De volvernos á ver, la has estrechado
Al ir á pelcar. ¿Quieres, amigo,
Estrecharla otra vez, y prometerme
Dar amparo á estas tristes y llevarlas
A sus parientes?

GONZAGA.

Te lo juro.

EL CONDE.

Ahora

Contento estoy. Saluda, si regresas
Al campamento, á mis hermanos; diles
Que perezco inocente; tú testigo
Has sido de mis obras, y lo sabes.
Diles que no he empañado con la sombra
De una traición mi espada; que el vendido
Soy yo, y traicionado. Y cuando suenen
Las trompas, cuando al viento las banderas
Se desplieguen gallardas, á tu amigo
Consagra un pensamiento. Y cuando al día
Siguierte del combate, el sacerdote
En el campo de muerte alce las manos
Entre músicas fúnebres, y al cielo
Ofrezca el ineruento sacrificio
Por los muertos, aeuérdate, Gonzaga,
De tu mísero amigo, que ereía
Morir también así.

ANTONIETA.

¡Piedad, Dios mío!

EL CONDE.

Hija, esposa: se acerca el cruel momento.....
Alejaos..... ¡Adiós!

MATILDE.

¡Padre!

EL CONDE.

Abrazadme

Otra vez, y partid.

ANTONIETA.

¡Oh, no! ¡por fuerza

Me arrancarán!

(Se oye ruido de gente armada.)

MATILDE.

¡Oh, qué fragor!

ANTONIETA.

¡Dios mío!

(Se abre la puerta del foro y aparece gente armada, cuyo jefe se adelanta hacia el Conde. Antonieta y Matilde caen desvanecidas.)

EL CONDE.

¡Dios de bondad, de esta terrible escena
Las has librado! ¡Auxílialas, Gonzaga;
Llévatelas de este lugar funesto;
Y cuando cobren el sentido, diles:
Diles..... que nada que temer les resta.

FIN DE LA TRAGEDIA.

CARTA AL SR. C***

SOBRE LA UNIDAD DE TIEMPO Y DE LUGAR EN LA TRAGEDIA.

Muy señor mío: Tentación difícil de resistir es la de explicar la propia opinión, á quien sostiene la contraria con mucho ingenio y cortesía, profundo conocimiento de la materia y firme convicción. Esta tentación me la ha dado V. al exponer las razones en que se funda para condenar el sistema dramático seguido en mi tragedia *Il Conte di Carmagnola*, de la cual se ha dignado V. dar cuenta en el *Lycée Français*.

Tenga V. la bondad de sufrir las consecuencias de su favor, leyendo las observaciones que me han sugerido las suyas.

No defenderé mi tragedia contra las benévolas censuras que V. compensa excesivamente con excitaciones cariñosas. Pretender demostrar que se ha compuesto una tragedia absolutamente buena, es tesis completamente insostenible, y más aquí, en que, tratándose de un primer ensayo en italiano, y que no puede por lo mismo llamar

la atención en Francia, resultaría casi ridícula la empresa. Me concretaré, pues, á la cuestión de las dos unidades en general, y buscaré los ejemplos que me hagan falta en otras obras, cuyo mérito goza ya de la autoridad de cosa juzgada por todos los tiempos y naciones. Cuando me vea obligado á hablar de *Carmagnola*, para discurrir sobre la aplicación que hace V. de sus principios á mi obra, siempre lo haré considerándolo como un asunto que está todavía por tratar.

En cuestión tan debatida como la de las dos unidades, es muy difícil decir alguna novedad importante; pero usted ha considerado la cuestión bajo un punto de vista completamente nuevo, y yo tendré gusto en tratarla tal como V. la ha planteado; así conseguiré ser menos tedioso y superfluo.

Había dicho yo que el único fundamento en que durante mucho tiempo se ha apoyado la regla de las dos unidades es la imposibilidad de salvar de otra manera la ley esencial de la verosimilitud, porque, según los partidarios más acreditados de la regla, toda la ilusión desaparece en cuanto se traslada de lugar y se prolonga más de un día una acción representada ante espectadores que la presencian sin cambiar de sitio durante dos ó tres horas. Parece que V. da poca importancia á este argumento. «Más que á la verosimilitud, dice V., se refieren las unidades de lugar y tiempo á la unidad de acción y á la constancia de los caracteres.» Concediendo que estas dos condiciones sean esenciales al drama, trataré de ver si es posible deducir de ellas la necesidad de las debatidas unidades.

Hubiera deseado, sin embargo, verle más explícito y terminante sobre el punto especial de la verosimilitud.

Como ha sido hasta ahora el gran argumento adueido contra los que han querido desligarse de la regla, me importaba conocer si V. lo estima hoy tan sólido como lo ha parecido siempre, ó si ha creído V. que se debía desistir de él. Sucede á veces que principios defendidos mucho tiempo con razonamientos falsos se demuestran después con otros razonamientos. Pero, como el caso es raro, y como el cambio en las pruebas de un sistema es fuerte presunción contra la verdad de su principio, hubiera querido saber si el buscar pruebas nuevas ha sido por haberle parecido á V. insuficientes ó falsas las antiguas.

Antes de examinar la regla de la unidad de lugar y tiempo en sus relaciones con la unidad de acción, bueno será que nos entendamos respecto á la significación del último término. Por unidad de acción no quiere seguramente significarse la representación de un hecho único y aislado, sino la de una serie de acontecimientos unidos entre sí (1). Ahora bien; ¿es arbitrario este vínculo que une varios acontecimientos y los presenta como una sola acción? No, ciertamente; de otro modo, el arte no se fundaría en la naturaleza y en la verdad. Existe, pues, este vínculo, y se halla en una propiedad de nuestra inteligencia. Una de las más importantes facultades del alma humana es, efectivamente, la de percibir en los aconte-

(1) Boileau no quiso expresarse con todo rigor cuando dijo

Qu'en un lieu, qu'en un jour, *un seul fait* accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Si sólo hubiera exigido *un hecho* en cada tragedia, su teoría, absolutamente inaplicable, estaría en contradicción con la práctica de todas las dramáticas.

cimientos las relaciones de efecto y causa, de anterioridad y consecuencia que los unen; la de reducir á un punto de vista único, y como por una sola intuición, varios hechos separados en el espacio y en el tiempo, descartando al efecto otros que con ellos se relacionan por coincidencias meramente accidentales. Tal es el trabajo del historiador. Hace, por decirlo así, en los sucesos el descarte necesario para llegar á esta unidad de mira; deja á un lado lo que no se relaciona con los hechos más importantes; y prevaleciéndose de la rapidez del pensamiento, acrea unos á otros, estos últimos para presentarlos en un orden que la inteligencia apetece, orden de que tiene el tipo en sí misma.

Pero entre el objeto del poeta y el del historiador hay una diferencia que necesariamente influye en la elección de sus medios respectivos. El historiador se propone dar á conocer una serie indefinida de sucesos; el poeta dramático aspira también á representarlos, pero en un grado de desarrollo exclusivamente propio de su arte: intenta poner en escena una página tomada de la historia, un grupo de sucesos que hayan podido verificarse en tiempo determinado. Ahora bien; para separar algunos hechos particulares de la cadena general de la historia, y presentarlos aislados, ha de llevar por guía una razón; y es preciso que esta razón esté en los hechos mismos, y que la mente del espectador pueda sin esfuerzo, y aun con placer, detenerse en esta página que el poeta dramático le pone ante los ojos. Es preciso, en fin, que la acción sea una; ¿pero existe realmente esta unidad en los acontecimientos históricos? No existe en ellos de una manera absoluta, porque en el mundo moral, como en el mundo físico, todo ser está yuxtapuesto y enlazado á

otros seres; pero hay una manera aproximada y relativa, que basta para el objeto del poeta y le sirve de guía en su trabajo. ¿Qué hace, pues, el poeta? Elige en la historia acontecimientos interesantes y dramáticos, que estén ligados tan fuertemente entre sí, y unidos tan débilmente á los precedentes y posteriores, que el espíritu, vivamente impresionado por la relación que entre ellos tienen, se complazca en reducirlos á un espectáculo único, se aplique ávidamente á abarcar toda la extensión y toda la profundidad del lazo que los une, y á descubrir con toda la precisión posible, las leyes de causa y efecto que los rigen. Esta unidad se marca más vigorosamente y se percibe mejor cuando, entre los varios hechos enlazados, desuellla uno principal é importante en derredor del cual se agrupan los otros como medios ú obstáculos; un hecho que se presenta á veces como el logro de los designios de los hombres; á veces, por el contrario, como golpe de la Providencia que los desbarata; como término señalado ó entrevisto de lejos, y que se quería evitar, y hacia el que se corre precipitadamente por el camino tomado, para llegar al punto opuesto. Este hecho principal es la llamada catástrofe á menudo confundida con la acción, que es, hablando con propiedad, el proceso y conjunto de todos los hechos representados.

Estas ideas sobre la unidad de acción me parecen tan independientes de todo sistema particular, tan conformes á la esencia del arte dramático y á sus principios universalmente reconocidos, y tan análogas á las que usted mismo enuncia, que presumo que V. las admitirá. En tal supuesto, vea V. si es posible deducir de ellas nada favorable á la regla que restringe la acción dramática á la duración de un día y á un solo lugar.

Bueno que se crea que cuanto más tiempo y espacio se concede á una acción corre más peligro de perder su unidad, carácter tan delicado é importante bajo el punto de vista artístico; pero de que toda acción necesita límites de lugar y de tiempo, inferir que de modo uniforme y preciso pueden determinarse estos límites para todas las acciones posibles, y hasta llegar á fijarlos con el compás y el reloj, sólo podría admitirse en virtud de un convenio puramente arbitrario. Para inferir la regla de las dos unidades de la unidad de acción, habría de demostrarse que los sucesos ocurridos en un espacio más vasto que la escena, ó en un espacio mayor del que la vista puede abarcar por completo, y que duran más de veinticuatro horas, no pueden tener aquel vínculo común, aquella independencia de los demás sucesos colaterales y contemporáneos que constituyen su unidad real: y no sería fácil tal demostración. Por eso los autores de la regla no han pensado en semejante cosa: la han imaginado para la ilusión y para la verosimilitud; hacía mucho tiempo que sobre esta base se hallaba establecida, cuando quiso darle nuevo apoyo Voltaire; porque éste fué el primero que pretendió deducir de la unidad de acción las de tiempo y de lugar, con un razonamiento, cuya debilidad y extravagancia evidencia Guillermo Schelegel en su excelente *Curso de literatura dramática*.

Confieso, además, que esta manera de considerar la unidad de acción como existente en todo asunto trágico, parece que añade al arte grandes dificultades y trabas. Es indudablemente más cómodo la imposición y aceptación de límites arbitrarios. Así sabe todo el mundo á qué atenerse: los críticos hallan en esto un código que aplicar autoritariamente; los poetas, un medio seguro de estar

dentro de las reglas, y una fuente inagotable de exeus-
sas; y el expectador, un medio de juzgar que, sin exigir
gran ingenio, favorece la grata convicción de que se ha
juzgado con conocimiento de causa y conforme á los
principios artísticos. Pero el arte ¿que va ganando con
esto, bajo el punto de vista de la unidad de acción?
¿Cómo le ha de ser más fácil alcanzarla, adoptando me-
didas fijas de lugar y de tiempo, no suministradas por la
idea que de esta unidad concibe el espíritu? He aquí las
razones que, en tesis general, me hacen creer que la uni-
dad de acción es completamente independiente de las
otras dos unidades. Voy á exponer ahora algunas re-
flexiones sobre los razonamientos con que V. ha preten-
dido asociarlas: me permitiré transcribir sus palabras,
para no exponerme á desnaturalizar sus ideas.

«Para que esta unidad (de acción) exista en el drama,
es necesario—dice usted—que desde el primer acto la
posición y los designios de cada personaje estén deter-
minados.» Aun admitida esta necesidad, no se deduciría,
á mi juicio, la de adoptar la regla de las dos unidades.
Todo esto puede muy bien anunciarse en la exposición
del drama, colocando en ella todos los gérmenes de la
acción, y dar á ésta una duración ficticia considerable,
de tres meses, por ejemplo. Impugno, pues, esta nueva
regla, sólo porque me parece arbitraria. Porque ¿dónde
está la razón de su necesidad? Para que la acción inte-
rese es preciso, sin duda, que el espectador conozca la
posición de los que en ella toman parte, pero ¿por qué
precisamente desde el primer acto? Dé á conocer la ac-
ción los personajes, á medida que vayan entrando en ella,
y habrá interés, continuidad, progresión. ¿Y por qué no
unidad? Semejante necesidad de anunciarlos y definirlos

desde el primer acto no la han reconocido, ni aun sospechado siquiera, muchos poetas dramáticos, para los cuales, sin embargo, sin unidad acción no se concebía la tragedia. Citaré un solo ejemplo, y no de un teatro romántico: Sófocles me lo brinda muy al caso. Hemón es un personaje muy importante de la *Antígona*; y lo es hasta por una circunstancia rara en el teatro antiguo: es el enamorado del drama; y sin embargo, no sólo no se anuncia desde el primer acto, si allí hay actos, sino que pasados dos coros, y hacia la mitad de la tragedia, se halla la primera indicación de este personaje. Y Sófocles podía haberlo dado á conocer en la exposición, y muy naturalmente, utilizando una ocasión que un poeta moderno no hubiera desaprovechado. La tragedia empieza por invitar Antígona á su hermana Ismena á ir á sepultar el cadáver de su hermano Polinice, no obstante la prohibición de Creon. Ismena opone las invencibles dificultades de la empresa, su común debilidad, la fuerza decidida á sostener la ley injusta, y el castigo subsiguiente á la infracción. ¡Qué mejor coyuntura para poner en boca de Antígona bellas palabras respecto á Hemón, su amante, su futuro esposo, el hijo del tirano, y de antieipar la idea del auxilio que hubieran podido esperar de él las dos hermanas! El poeta no hallaba solamente en esto un medio natural y cómodo de anunciar su personaje, sino otras ventajas más preciosas aún dentro de cierto sistema trágico. Enlazaba así la intriga desde la primera escena; hacía entrever los medios señalando los obstáculos, y templaba, con algunas esperanzas, la crudeza del peligro de dos personajes virtuosos; anunciaba un conflicto inevitable entre el tirano celoso de su poder y el hijo querido del tirano, y, en una palabra, excitaba la curiosidad vi-

vamente. Pues bien; Sófocles prescindió de estas ventajas, ó, por mejor decir, no habia en todo esto nada que, á juicio de Sófocles, fuese ventajoso y digno de entrar en el plan de su drama.

¿Recuerda V. la contestación de Antígona á su hermana? «No solicito ya tu auxilio—dice—y si me lo ofrecieses lo rechazaría; yo daré sepultura á Polinice, y me será grato morir por haberlo enterrado. Castigada por un acto piadoso, descansaré junto al amado Polinice, amada por mi hermano: porque tenemos más tiempo para agradar á los muertos que á los habitantes de la tierra.» Vea V. cómo cualquier recuerdo de Hemón hubiera sido inoportuno en aquella situación interesante: la hubiera desnaturalizado, debilitado y profanado. Antígona va á cumplir un deber religioso: una ley superior le impulsa á quebrantar la ley impuesta por tiránico capricho. Sólo Ismena tiene, á su parecer, derecho á participar de su peligro, porque la misma obligación pesa sobre ella. ¿Qué hubiera venido á hacer un amante en todo aquello? ¿Cómo en los motivos de semejante empresa podían intervenir las contingencias de un auxilio humano?

Por eso, como toda esta parte de la acción marcha naturalmente sin intervención de Hemón, como la presencia de éste y aun su recuerdo serían inútiles y de efecto vulgar, el poeta se ha guardado muy bien de utilizarlos. Pero en cuanto Hemón comienza á estar interesado en la acción, Sófocles lo anuncia y lo hace comparecer. Antígona ha sido condenada á muerte; la prometida de Hemón va á ser ejecutada; éste, llamado naturalmente por la misma acción, aparece en escena. Su situación se comprende en cuanto la enuncia, porque no puede ser más sencilla. Hemón se presenta á su padre para defen-

der á la doncella amada y que va á morir por un acto prescrito por la religión y la naturaleza: entonces y sólo entonces es ocasión de que de Hemón se trate.

¿Habrá que decir, después de esto, que la *Antígona* de Sófocles carece de unidad de acción, porque la situación y los designios de los personajes no se fijan desde el primer acto? En cierto sistema trágico que es, á mi juicio, obra sucesiva y laboriosa de los críticos, más bien que resultado de la práctica de los grandes poetas, se da gran importancia á todas estas preparaciones de personajes y acontecimientos. Pero esta misma importancia me parece que indica la debilidad del sistema: derivase de la excesiva y casi exclusiva atención á la forma, y no sé si diga de las exterioridades del drama. Parece como que el mayor atractivo de una tragedia consiste en conocer los medios utilizados por el poeta para terminarla; en admirar lo exquisito de su arte y su destreza en evitar los lazos con que un arte hostil entorpecerá su marcha. Ha de dejársele manifestar sus condiciones en la exposición; pero durante el resto del drama se ha de estar en acecho para ver si las cumple ó realiza. Que se representa una situación no preparada de antemano; que un personaje no anunciado en la exposición llega en el discurso del drama; el espectador, preocupado por los críticos, deberá sublevarse contra el poeta, y decirle:—Te comprendo perfectamente; esta situación no es embrollada ni oscura, pero no quiero que me interese, porque tenía derecho á que estuviese dispuesta de otra manera.—De ahí también esa admiración tan mezquina, casi estoy por decir, tan injuriosa, de lo menos importante en las obras de los grandes poetas. Pena da el ver á los críticos rebuscando con diligencia minuciosa algunos versos puestos al principio

de una tragedia para dar á conocer con anticipación el personaje que desempeñará en ella gran papel, ó anunciar el incidente que ocasionará la catástrofe; es triste verlos pasmarse ante estas menudencias, y mandarnos en sus éxtasis glaciales que admiremos el arte, el gran arte de Racine. ¡Ah! el gran arte de Racine no estriba en tan poca cosa; esos graves escolares no sirven para atestiguar dignamente en las superiores bellezas de la poesía: mejores son los hombres á quienes transportan y entusiasman, haciéndoles olvidar la crítica y la poesía en sí, para entregarse plena y únicamente al poder de sus efectos.

Las otras condiciones, que para que tenga unidad de acción exige V. en la tragedia, son «que los designios de los personajes se encierren siempre en el plan que el autor ha trazado; que se dé cuenta al espectador de cuantos resultados acarreen, no sólo en el curso de cada acto, sino de cada entreacto, pues la acción debe marchar siempre aún fuera de su vista, y que esta acción sea rápida, sin accesorios superfluos, enderezada á un desenlace análogo á la expectación excitada en la exposición del drama.»

Estas condiciones son racionales y justas. Mas pretende V. que para la obtención de estos efectos son necesarias las dos unidades. «Pero si actos y aun escenas, añade V., están separados por largos intervalos de lugar y de tiempo, los hechos intermediarios relajarán todos los resortes de la acción; cuanto más numerosos é importantes sean estos sucesos, mayor resultará la dificultad de unirlos á lo que antecede y sigue; y las partes del drama, dislocadas de esta suerte, presentarán, en vez de un solo hecho, los fragmentos ó jirones de la vida entera del héroe.»

Sírvase V. notar, ante todo, que en el sistema contrario á las dos unidades, y que, en gracia á la brevedad, llamaré en lo sucesivo sistema histórico, el poeta no se impone la obligación de crear á su arbitrio largos intervalos de lugar y de tiempo: los toma de la misma acción y tal cual la realidad se los ofrece. Pues si una acción histórica está muy entrecortada y dividida, y si los hechos están esparecidos á grandes distancias y débilmente enlazados, el poeta estima que esta acción no es propia de la tragedia, y la abandona.

Permítame V. que también le diga que si esencial al sistema histórico es la suposición entre acto y acto de intervalos de tiempo mayores ó menores, no lo es de intervalos llenos de acontecimientos numerosos é importantes relativamente al drama. Al contrario, estos intervalos y sucesos constituyen la parte de tiempo y lugar, que, como indiferente á la acción, puede eliminarse ó reducirse, sin perjuicio de la verdad dramática.

Se pueden también, y aun con frecuencia se deben re-
legar á los entre actos algunos hechos relativos á la acción, enterando de ellos al espectador por las relaciones de los personajes; pero esto no es condición privativa del sistema trágico que denomino histórico, sino general del poema dramático y adoptada también por el sistema de las dos unidades. En uno y otro se presentan en escena cierto número de sucesos, se indican otros, y se preseinde de los que, extraños á la acción, se mezclan á ella por mero sineronismo. En este particular, los dos sistemas se diferencian sólo en el más ó el menos. En el histórico, el poeta descansa confiadamente en la tendencia natural de nuestro espíritu á enlazar hechos esparecidos en el espacio en cuanto percibe sus vínculos, y á atravesar rápi-

damente tiempos y lugares, en cierto modo vacíos para él, para llegar de las causas á los efectos. En el sistema de las dos unidades, el poeta pide también ciertas conexiones á la imaginación del espectador, puesto que quiere que dé á tres horas el curso ficticio de veinticuatro. Sólo que le supone incapaz de conceder más, y estima que, cualquiera que sea la relación existente entre dos hechos, le cuesta trabajo suponerlos subsiguientes, si hay entre ambos, intervalos de dos ó tres días ó de un centenar de pasos.

Esto supuesto, ¿cuál de los dos sistemas da al autor más facilidad para desenvolver los elementos de la acción en un asunto dramático, colocarlos en el lugar oportuno, y desarrollarlos en las convenientes proporciones? Sin duda, el que no sometiénolo á condiciones arbitrarias y tomadas de fuera del asunto, deja á su genio en libertad de elegir racionalmente todos los medios que suministra el asunto. Que, si á pesar de estas ventajas el poeta no sabe discernir los puntos salientes de la acción y ponerlos de relieve; si se limita á indicar los acontecimientos que exigen desarrollo; si estos acontecimientos relegados á los entreaños, en vez de ser eslabones de la cadena de la acción, tienden á aislar los trozos expuestos á la vista de los espectadores: si por su importancia ó por su número producen inoportuna distracción de lo que en la escena pasa; si, en una palabra, se disloca la acción, la culpa es toda del poeta. Tales inconvenientes, por graves que sean, no pueden, pues, ser una razón para adoptar la regla discutida, porque pueden obviarse sin someterse á ella: pues, por de pronto, he de ceñirme á demostrar que es inútil.

En la tragedia *Carmagnola* ha hallado V. la prueba

de estos malos efectos, que atribuye V. al sistema enemigo de las dos unidades. Hablo de ellos aquí para hacer justicia á su censura, y para que no se imputen al sistema histórico los errores personales en que sus partidarios incurran. «Hay, dice V., entre el terecro y el cuarto acto el intervalo de una campaña entera: ¿cómo seguir los progresos y la marcha de la acción á tan enorme distancia?» Concedo que es un verdadero defecto; sólo que es preciso ver á quién ha de imputarse. Un poco al asunto, mucho al autor, pero nada al sistema.

Paso á examinar las reglas en su relación con la fijeza ó constancia de los caracteres, y continúo citando: «Agregad á estos inconvenientes la frecuente aparición y desaparición de personajes, con los cuales apenas ha tenido espacio el espectador para trabar conocimiento.»

Hay, indudablemente, en todo asunto cierto límite, pasado el cual, la aparición y desaparición de los personajes es demasiado frecuente, y por lo tanto viciosa, pues fatiga la atención y la transporta bruscamente de un objeto á otro, sin darle tiempo de detenerse en ninguno. ¿Pero cabe determinar con antieipación este límite con una fórmula aplicable por igual á todos los asuntos? Desde luego puede asegurarse que la regla de las dos unidades no señala este límite; porque es imposible probar que sólo en una acción circunscrita á un día y á un pequeño espacio pueden los personajes mostrarse y destacarse de manera que sean comprendidos por el espectador y logren interesarle. ¿Dónde, pues, hallar este límite absoluto? Inútil es buscarlo en parte alguna, porque tal límite no existe. Es singular la predisposición que tenemos á forjarnos reglas abstractas aplicables á todos los casos, para ahorrarnos el trabajo de buscar para cada

caso su razón propia y su particular conveniencia. Que el poeta elija una acción en que haya personajes proporcionados en número á la atención que los espectadores pueden dispensarles, y que estos personajes permanezcan ante el espectador el tiempo suficiente para mostrar la parte que en la acción les corresponda y lo que hay de dramático en su carácter, son, á mi entender, las únicas prescripciones posibles en el asunto. ¿Y qué sistema mejor para el objeto que el sistema en que la acción lo regula todo por sí misma, toma los personajes cuando, por decirlo así, los encuentra en su camino, y los deja en cuanto no tienen con ella relación alguna? Y no se objete que este sistema, al admitir muchos acontecimientos, exige naturalmente la intervención excesivamente rápida de demasiados personajes; pues se respondería que se limita á admitir aquellos acontecimientos en los cuales el carácter de los personajes puede desenvolverse de un modo interesante.

Por lo demás, yo haría notar, y V. quizá admitiría, que la costumbre y el ingenio dramático pueden hacer que parezca vicioso lo que no lo es para hombres en disposiciones diferentes. Espectadores y lectores instruidos, avisados y á su parecer imparciales, acaso estimen que los personajes de una acción trágica aparecen y desaparecen con rapidez excesiva, por la sola razón de que en obras justamente admiradas, los mismos personajes ocupan hasta el fin la escena. Consideran como vicio real y oposición á las leyes naturales de su inteligencia lo que sólo está en oposición con el tipo artificial de tragedia que han admitido, y al cual refieren todas cuantas juzgan. Porque recibir la impresión pura y franca de las obras de arte, y juzgar de su belleza y verdad con abs-

tracción de toda teoría, cuesta mucho á los que tienen preconcebida y adoptada alguna.

Si acostumbrados á hallar en la tragedia una acción que marea siempre al mismo paso, y que, por decirlo así, se replega á cada instante, y de la misma manera, asisten á la representación de otra, concebida con arreglo á sistema diferente, es muy de presumir que no se hallen en la mejor disposición para juzgarla imparcialmente, y para ver lo que hay en ella, y nada más de lo que hay. Todo su examen se reducirá á una penosa comparación entre la tragedia de nueva especie que se desarrolla á su vista, y la idea abstracta que han concebido de la tragedia. Decidles que el hábito entra por mucho en su juicio, y protestarán enérgicamente, porque saben que el hábito debilita la libertad, y tenemos propensión á negar todo lo que nos esclaviza. Declararán, de seguro, que, de conformidad con las leyes de la eterna razón y las inspiraciones de la naturaleza, juzgan como juzgan y sienten como sienten de aquella obra. Pero digan lo que digan, no será menos cierto que su crítica se funda en un empirismo estrecho, y se infiere toda de hechos especiales, lo cual, para muchos, la hace pasar por ciencia eminentemente filosófica. Pero, volviendo al punto discutido, si un personaje se muestra cuando es necesario; si en el tiempo corto ó largo que se halla en escena dice cosas que caracterizan una época, una clase ó una pasión, y las caracterizan en lo relativo á la acción principal con que están unidas; si entran por su parte en el efecto general de la obra, ¿no se habrá dado á conocer suficientemente el personaje? ¿Qué inconveniente habrá en que desaparezca al punto, cuando la acción no exige ya su presencia?

Pero, según V. afirma, la transgresión de la regla produce un efecto todavía más grave: al traspasar sus límites, es imposible combinar la verosimilitud y el interés, con la constancia en el carácter de los personajes principales. «Tocante á éstos, si se les muestra animados siempre del mismo designio, resultan lánguidos, fríos, inverosímiles, y hasta de extraña inconveniencia. ¿Cómo, por ejemplo, presentar sin inspirar repugnancia un homicidio meditado durante largos años y en países diferentes? En cambio, si los designios de los personajes varían, desaparece la unidad de la acción y el interés mengua.»

Permitaseme remontarme á un principio, muy común, pero de aplicación siempre segura. La verosimilitud y el interés en los caracteres dramáticos, como en todas las creaciones de la poesía, se derivan de la verdad. Pues bien, esta verdad sirve precisamente de fundamento al sistema histórico. El poeta que lo adopta no crea distancias por el gusto de dilatar su argumento: las toma de la misma historia. Para probar que la persistencia de un personaje en un designio degenera en inverosímil, cuando se prolonga más allá de los límites de la regla, habría que probar que no hay hombres capaces de aspirar á un objeto alejado más de veinticuatro horas en el tiempo, y más de cien pasos en el espacio; y para poder sostener que el grado de persistencia discutido engendra languidez y frialdad, sería precisa la previa demostración de que el alma humana está constituida de tal modo que la necesidad de seguir los designios de un hombre más allá de un lugar y de un día produce en ella repugnancia y cansancio. La experiencia demuestra suficientemente lo contrario; no hay una historia, ni acaso

un cuento, encerrado en límites tan escasos. Hay más: podría asegurarse que cuanto más espacio y tiempo atravesara la voluntad humana, más placer, interés y curiosidad experimenta; y cuanto más se diversifican y prolongan los acontecimientos producidos por su fuerza, con tal que no pierdan la unidad y no se compliquen hasta causar fatiga, más eficaz y vigoroso influjo ejercen sobre la imaginación sobreexcitada. Lejos de disgustarse ante la multiplicidad de resultados hijos de una sola resolución humana, la inteligencia goza y disfruta con el variado espectáculo. La languidez y la frialdad vienen cuando la resolución está mal motivada, ó persigue un fin poco importante: lo cual es independiente de la duración de sus resultados.

Lo que no me acierto á explicar es cómo el cambio de designios en los personajes puede debilitar el interés. Suministra, al contrario, medios de excitarlo, brindando ocasiones para pintar las modificaciones de su espíritu, y la influencia que sobre la voluntad ejercen los agentes exteriores. Favorece el desarrollo de los caracteres, sin obligar á desnaturalizarlos, porque los designios no son el carácter, sino sus consecuencias, indicios y señales. Tampoco comprendo cómo el cambio en cuestión puede destruir la unidad dramática. Esta unidad no consiste en la constancia de miras y proyectos de los personajes trágicos: consiste en las ideas del espectador respecto al conjunto de la acción dramática. Vaya una prueba de hecho, á mi entender irrefutable: los designios de los personajes importantes, y principales á veces, varían en tragedias á las que la unidad de acción no puede negarse; y, buscando ejemplos en un solo autor, Pirro, Nerón, Tito, Bayaceto, Agamenón, pasan de una resolución

á la resolución contraria. Su carácter no es, por esta razón, menos constante: hay más; estas variaciones son necesarias para que aparezca completamente á nuestros ojos. El de Nerón, pongo por caso, se compone de cierta inclinación á la justicia y á la gloria, y de cierto pundonor, fruto de la educación ó de la costumbre de ceder á la voluntad de personas á quienes alta reputación de virtud, ó enérgica voluntad, ó señalados favores, han dado autoridad suma; con esto se combinan el odio á toda superioridad, un gran amor á la independencia, el afán á dominar, y hasta la vanidad de parecer que domina. Una pasión que Nerón no puede satisfacer sin cometer un crimen, trae el conflicto de estós elementos contrarios y, si puede decirse así, de estas dos mitades de su alma. Las malas inclinaciones triunfan, se decide al crimen y lo ordena: el admirable discurso de Burrho hace variar los proyectos de Nerón; el infame Nareiso, precisamente porque conoce el carácter de su amo, sabe hallar en sus pasiones más vivas y bajas, sofocadas en cierto modo por Burrho, el motivo de un nuevo cambio, que produce el desenlace. Lo mismo sucede con Agamenón; si sus designios hubieran sido inmutables, su carácter no sería lo que es, mezcla de ambición y de sentimientos naturales.

Concedido que la representación de un homicidio premeditado durante varios años y en países diferentes, pueda causar disgusto y repugnancia. Pero el disgusto nace de la naturaleza del asunto, independientemente del sistema con que pudiera ser tratado. Creo, por ejemplo, que hay casi unanimidad en reconocer que el Atreo de Crebillón es un protagonista repugnante, y sin embargo, el poeta no hace recorrer á su acción el tiempo real-

mente transcurrido entre el agravio y la venganza; sólo representa el último día: ¿pero qué importa? el tiempo se dice en la tragedia, y basta esto para causar disgusto al auditorio. La idea de que el transecurso de tantos años no ha podido calmar el odio y debilitar el recuerdo de la injuria, ni cambiar nada en proyectos de atrocidad ingeniosa y novelesca, no está menos presente en el ánimo del espectador á pesar de que el poeta hace abstracción del tiempo transcurrido: la premeditación del erimen no queda por esto inadvertida.

La resolución constante y firme de matar á un semejante supone necesariamente el alma más depravada, más vil y, por decirlo así, menos poética: Si tal resolución armoniza con el carácter del personaje; si la inspiran un interés particular y una pasión egoísta; si no ha tenido que vencer repugnancias enormes para decidirse al asesinato, el carácter en sí mismo es lo que resulta miserable, repugnante y acaso incapaz de ser asunto de imitación poética. Por el contrario, si arrastrado por profundos sentimientos, seducido por un pensamiento grande, un deseo extraordinario y una ilusión irresistible, ha adoptado ese hombre su resolución espantosa; si el deber y la voz de la conciencia han opuesto obstáculos á la realización de su propósito; si ha combatido constante, por decirlo así, en todas las gradas del abismo, conviene representar estos pensamientos, estos conflictos, estos combates y luchas y la caída con que han tenido término. Esto es lo profundo, lo instructivo y lo dramático. Pero terminada la lucha moral, vencida la conciencia y limitada la energía del personaje á superar resistencias exteriores, es imposible que el espectáculo de sus hechos resulte interesante; y quizá este asesinato

premeditado es uno de los asuntos de que el poeta trágico deba abstenerse.

Quizá digo, porque todas las reglas absolutas y exclusivas corren peligro de ser desmentidas por experiencias contrarias no previstas: se puede *à priori* condenar todo asunto que no tenga la verdad por base; pero me parece sobrado atrevido decidir, para todos los casos posibles, que tal ó cuál género de verdad está vedado á la imitacion poética; porque tiene la verdad tan poderoso atractivo, que, á pesar de un verdadero dolor y de un horror rayano en repugnancia, puede interesarnos y atraernos. Si el poeta logra á fuerza de interés que el espectador soporte estos sentimientos penosos, habrá que confesar que ha sabido emplear los recursos artísticos más eficaces y seguros. Y el juicio habrá de limitarse á los efectos que esta energía artística produzca sobre las almas. Ahora bien: si la impresión producida es eminentemente moral; si la repugnancia promovida es contra el mal y sus autores; si asociando al crimen abominables circunstancias consigue hacerlo más odioso, y si inspira, en fin, saludable aversión á las pasiones que á perpetrarlo inducen, ¿podremos en justicia y razón censurarlo porque haya herido algo la delicadeza de los espectadores? Yo creo que á nombre de la delicadeza del público se han impuesto excesivos miramientos á los autores; que ha habido exceso en el deber de evitar cuanto pueda desagradarle: hay dolores que perfeccionan el alma, y una de las más hermosas facultades de la poesía es la de fijar la atención sobre fenómenos morales que no pueden observarse sin repugnancia, valiéndose del estímulo del interés artístico,

Esto, por lo demás, nada tiene que ver con la cues-

tión de las dos unidades; porque el sistema histórico, prestándose admirablemente á la pintura gradual de los sucesos y pasiones que pueden llevar al asesinato, da medios de deseartar de todos los asuntos en que tal erimen juega, esta premeditación larga y horripilante. Ignoro si el sistema de las dos unidades ofrece en este punto la misma facilidad que el histórico, y si no pone al autor en la alternativa de suponer premeditado el homicidio, ó de presentarlo de modo inverosímil y violento. Para la resolución de esta duda podría acaso obtenerse alguna luz de la comparación de dos tragedias tratadas con arreglo á los dos sistemas que estudiamos y cuyo asunto es originalmente casi idéntico. Sean el *Otelo* de Shakespeare y la *Zaira* de Voltaire. En ambos dramas hay un marido que, creyéndola infiel, mata á la mujer amada. Shakespeare tomó todo el tiempo necesario, y lo tomó de la misma historia que le brindó el asunto. En su *Otelo* la celosa sospecha aparece concebida, combatida, disipada, renaciendo por nuevos indicios, excitada y dirigida por el artificio abominable de un amigo engañoso, hasta llegar á convertirse en eertidumbre por grados tan verosímiles como aterradores. La empresa de Voltaire era mucho más difícil. Era preciso que el generoso y humano Orosmán se resistiese á creer las pruebas de su desgracia para que su credulidad no rayase en lo cómico; que lleno, á la mañana, de confianza y de amor, matase aquella misma noche á Zaira, arrastrado por la firme convicción de sus traiciones. Eran necesarias pruebas bastantes sólidas para producir tal convicción, trocar el amor en odio y llevar hasta la locura la cólera. El poeta, no pudiendo en tan corto término reunir los falsos indicios que lentamente alimentan la sospecha, no

pudiendo llevar gradualmente el ánimo de Orosmán al extremo de pasión en que cualquier indicio puede pasar por prueba, se ve obligado á hacer que el error del protagonista nazca de un hecho cuya interpretación es suficiente para evidenciar la falta. Fué preciso para esto regularizar la marcha fortuita de los sucesos, de manera que todo concurriese á consumir la ilusión de Orosmán, y á descartar de la acción cuanto hubiera podido revelarle lo cierto. Fué preciso que escribiesen á Zaira una carta de sentido equívoco, que esta carta cayese en manos de Orosmán, y que éste viese por ella que Zaira prefería á otro amante. Este medio, que no es ni natural, ni instructivo, ni conmovedor, ni aun serio, es, sin embargo, ingeniosísimo dentro del sistema, porque es acaso el único capaz de motivar en Orosmán la horrible resolución que necesitaba el poeta.

La ereciente energía de una pasión celosa en un carácter violento; el fatal ingenio de esta pasión para interpretar en su favor, si así puede decirse, los incidentes más naturales, los actos más sencillos, las palabras más inocentes; la habilidad abominable que un traidor tiene para despertar ó adormecer la sospecha en su alma ofendida; la infernal influencia que un malvado de sangre fría ejerce sobre una naturaleza ardiente y generosa, son algunas de las terribles lecciones que en el *Otelo* aprendemos. ¿Y qué nos enseña la *Zaira*? ¿Que los incidentes de la vida pueden combinarse á veces de tan extraño modo, que una expresión equívoca, vertida por casualidad en una carta que no llega á su destino, viene á ocasionar los mayores crímenes y las más espantosas desgracias? Concedido: será una lección; pero una lección poco eficaz y nada seria. La previsión y la moral tienen

bastante que hacer en las cosas comunes y reales, para cuidarse mucho de accidentes tan fortuitos, y, por decirlo así, tan maravillosos y chocantes. Lo bello, conmovedor y poético de la *Zaira* se debe al hermoso ingenio de Voltaire; lo forzado y ficticio de su plan, debe atribuirse en gran parte á la tiranía de las dos unidades.

La intervención de Iago, que acabo de indicar rápidamente, merece que nos detengamos en ella: constituye, en efecto, en la tragedia de Shakespeare, un gran medio, quizá el medio indispensable para la verosimilitud del drama. Iago es el genio del mal en la tragedia inglesa: arregla una parte de los acontecimientos, y los envenena todos; destruye ó desnaturaliza cuantas reflexiones pudieran obligar á Otelo á conocer la inocencia de Desdémona. Voltaire, en cambio, se ve en la necesidad de promover accidentes para confirmar las sospechas que han de acarrear la catástrofe; era necesario que Orosmán tuviese un mal consejero que lo extraviase, y este mal consejero es el acaso: porque, si se busca la causa del crimen á que se deja arrastrar, se ve que está por completo en una serie de peregrinas circunstancias, que el autor ni siquiera se ha cuidado de referir á la fatalidad, y que, en efecto, no tienen el carácter por el cual hubieran podido ser aducidas naturalmente. En *Otelo* el crimen nace sin violencia, y como por su propio peso, de la impura fuente de una voluntad perversa; lo cual, á mi juicio, es tan moral como poético. Los criminales subalternos deberían ser excluidos de la escena, porque es repugnante en el crimen la bajeza: concedido; pero ¿no se debería excluir también el crimen mismo? Mas como el crimen tiene tanta participación en la tragedia, no comprendo que mal hay en presentarlo

siempre acompañado de algo bajo. Casi nunca, por dicha, los negocios en que sólo intervienen almas generosas, acaban en homicidios; y creo que esta lección de la práctica, debe aprovecharse para las composiciones poéticas.

Tales son las observaciones que sobre las nuevas bases en que V. quiere apoyar la regla de las dos unidades tenía que dirigirle. No examinaré aquí las otras objeciones contra el sistema histórico: no sería justo molestar á V. con la discusión formal y detenida de opiniones con que V. quizá no está conforme. Pero, como he perdido ya la esperanza de que mi carta sea breve, permita usted que explane algunas reflexiones sobre el modo y forma en que generalmente se plantea y se trata la cuestión de las unidades dramáticas. Si mis reflexiones tuviesen sólido fundamento, acaso podrían facilitar la solución deseada.

Muchos de los mantenedores de la regla emplean á menudo, para calificar las dos opuestas opiniones, palabras expresivas de graves conceptos, pero que en el fondo ninguna fuerza dan á sus razones. Tales son, por lo que á ellos respecta, la naturaleza, la bella naturaleza, el gusto, el buen sentido, la razón, la discreción, y hasta la probidad, si les apuramos; de la otra parte están la extravagancia, la barbarie, la monstruosidad, la licencia, y qué sé yo cuántas cosas. Si de estas grandes palabras pudieran las primeras aplicarse al sistema de las dos unidades y las segundas al histórico, la cosa estaba juzgada. Es innegable que la discreción vale más que la extravagancia, y aunque el valor de ésta es nulo, y aun cuando Horacio no lo hubiera prescrito, todo el mundo convendría sin esfuerzo en que es preciso no *colocar del-*

fines en los bosques. Pero desde el momento en que los enemigos de las unidades sostienen que la tragedia, tal cual ellos la conciben, no es un *bosque*, y que no transportan á él *delfines*; desde el momento en que pretenden que no és por oposición á la naturaleza y á la razón su oposición á la regla, y que ésta es la extravagante por lo mismo que es arbitraria, hay que atacarles en esta trinchera, y vencerlos, si es posible. Por lo demás, bueno es que conste que los defensores de opiniones aceptadas tienen la ventaja de hablar en nombre de la mayoría, y pueden, sin pecar de temerarios, emplear el lenguaje más afirmativo y sentencioso, nueva ventaja á que no se renuncia fácilmente. ¡Considere V., en vista de esto, si no tendré á gran dicha el haber hallado esta ocasión de justificar una opinión nueva ante el tribunal de un crítico que, lejos de prevalerse de la fuerza que el asentimiento de la mayoría y una especie de prescripción pueden dar á la suya, procura, por el contrario, apoyarla sólo en razonamientos!

Otro método casi tan expeditivo, y no menos usado y concluyente que el anterior para probar la necesidad de las unidades de lugar y tiempo en la tragedia, consiste en demostrar que ciertos teatros, donde no está admitida la regla, han solido dar á las acciones una extensión excesiva, y en citar con triunfante desdén dramas en que un personaje,

Enfant au premier acte, est barbon au dernier.

Esto es absurdo, sin duda; y los que rehusan la regla no se limitan á reconocerlo por tal, sino que prueban el absurdo con razones tomadas de su sistema. Lo que rechazan es el precepto:

Qu'en un lieu, qu'en un jour, etc.

Los extremos señalados en los versos de Boileau pueden evitarse fácilmente, sin encerrarse en los límites por él preseritos.

Fundarse en estos extremos para establecer tal límite, es haecer lo de aquel, que después de demostrar sin trabajo los males de la anarquía, quería deducir de ello que la mejor forma de gobierno es indudablemente la de Constantinopla.

En fin, después de desaprobar, con razón ó sin ella, tal ó eual error de autores no sometidos al precepto, la emprenden con el sistema histórico, sin examinar si lo que un poeta ha hecho en un caso dado es ó no consecuencia del sistema.

Así, por ejemplo, Shakespeare mezcla frecuentemente lo eómico á lo trágico. Un crítico moderno á quien hay que reconocer suma sagacidad y perspicacia, ha pretendido justificar esta práctica de Shakespeare, y dar en su favor buenas razones. Aunque tomadas de una filosofía más alta de la que comúnmente se aplica al arte dramático, debo confesar que estas razones jamás han llegado á convencerme; y pensar como el más fiel partidario de lo clásico, que la mezcla de los dos efectos contrarios destruye la unidad de impresión necesaria para producir emoeión y simpatía, ó, hablando más razonablemente, en que esta mezcla, tal eual la emplea Shakespeare, tiene el inconveniente indicado, porque la imposibilidad absoluta de obtener una impresión armónica y grata con la reunión de los dos elementos, no tengo valor para afirmarla, ni docilidad para repetirla. Sólo hay un género en que aun al genio más sublime puede negarse de antemano la esperanza de éxitos duraderos, y es el género falso; pero prohibir al genio el uso de materiales brindados por

la naturaleza, en razón á que no podrá obtener provecho de ellos, es sin duda llevar la crítica más allá de sus límites y fuerzas. ¿Quién sabe? ¿No releemos todos los días obras, del género narrativo es cierto, pero obras en que no muy á menudo se advierte la susodicha mezela, sin neecesidad de justifieaeión, porque está fundida eon tal arte en la verdad atractiva del conjunto, que nadie la ha considerado merecedora de censura? Y el mismo género dramático ¿no ha producido una obra maravillosa en la cual se hallan efectos mucho más diversos y numerosos, y relaciones mucho más imprevistas que las resultantes de eombinar lo trágico y lo cómico? ¿Y esta obra no ha sido admirada unánimemente, á eondición de que no se la denominase tragedia? Condición, por lo demás, bastante benigna por parte de los eríticos, pues sólo exige el sacrificio de una palabra, y concede, sin advertirlo, que el autor, además de producir una obra maestra, ha creado un nuevo género. Pero, continuando estrictamente dentro de la euestión, ¿la mezcla de lo trágico y lo cómico podría emplearse felizmente en el género dramático, de modo estable y en obras que no eonstituyan exeepciones? Tampoco me atrevo á asegurarlo. Sea lo que quiera, es punto diseutible, si se cree que hay suficientes datos para diseutirlo; pero es un punto del eual sólo podrán deducirse consecuencias contra el sistema histórico empleado por Shakespeare: porque no es la violación del desear-tado precepto lo que le ha arrastrado á la mezcla de lo trágico y lo cómico, de lo jocoso y lo patético, sino el haber observado esta eombinaeión en la naturaleza, y haber deseado reproducir la viva impresión que le había producido.

He procurado hasta ahora demostrar que el sistema

histórico, no sólo no está sujeto á los inconvenientes que usted le atribuye, en lo relativo á la unidad de acción y constancia de los caracteres, sino que ofrece, en estos particulares, medios más adecuados y seguros para acercarse á la perfección del arte. Pero aunque mi tentativa fuera desgraciada, aunque quedase demostrado que tales inconvenientes son reales y efectivos, no se seguiría de ello la condena del sistema histórico. Habría que compararlos antes con los producidos por la observancia de la regla, y elegir el sistema que los acarreará menores: porque no hay que pensar en que el sistema de las dos unidades carezca de inconvenientes, y en que un precepto que impone á un arte imitador condiciones que no existen en la naturaleza imitada, allane por su propia virtud todas las dificultades de la imitación.

Si pretender examinar á fondo la influencia que las dos unidades han ejercido en la poesía dramática, permítaseme examinar algunos de sus efectos, que estimo desfavorables. Para alejarme lo menos posible del punto de vista por V. elegido, notaré con preferencia los que, en mi concepto, produciría la adopción del plan propuesto por V. para el asunto del *Carmagnola*. Creo que la elección de este texto no le parecerá hecha con miras hostiles ni por miserables represalias. Quisiera estar tan cierto de que mi carta no resultará tediosa, como lo estoy de que mi resolución de escribirla se debe á la estimación que V. me inspira, y al respeto que la verdad me merece. Si las reglas facticias indujesen á error sólo á inteligencias obtusas y desprovistas de sentido estético, podríamos dejarlas en paz y no molestarnos en combatir las: los malos efectos de su tiranía en los grandes poetas y críticos juiciosos son los que importa evidenciar,

para ponerles remedio; transcribo, pues, la parte de su artículo que tengo á la vista:

«Supongamos ahora que un autor sometido á las reglas se propusiera tratar este asunto. Hubiera relegado á los antecedentes la elección de *Carmagnola*, la batalla de Maelodio, la derrota de la esquadra y la acción de Cremona. Todo esto es anterior á la acción propiamente dicha, y una narración lo podía exponer perfectamente. La tragedia hubiera comenzado en el momento en que el Conde, llamado por el Senado, es esperado en Venecia. El primer acto hubiera manifestado la inquietud de su familia, alarmada por los rumores que circulan sobre los pérfidos planes de los Senadores. Pero pronto la llegada del Conde y su recibimiento triunfal cambian los temores en júbilo, y el acto concluye en el instante de dirigirse aquél al Consejo para tratar de la paz. El drama estaba de este modo tan adelantado en el primer acto, como al fin del cuarto en la producción de Manzoni; y el autor, para llenar su cuadro, se veía como obligado á crear una acción, un nudo y peripecias; á poner en juego las pasiones y á excitar el terror y la lástima. ¿Y qué recursos tenía para ello? Las revelaciones de Marco, las intrigas del Duque de Milán, las divisiones del Senado, el descontento del pueblo, la influencia de Carmagnola en el ejército, y en fin, todas las inquietudes y peligros de una república que ha confiado su defensa á tropas mercenarias. Este gran cuadro apenas está bosquejado en la obra de Manzoni. ¿No podía haber hecho también que Carmagnola, solicitado por el Duque de Milán, tuviese en sus manos la suerte de la república? El parentesco entre su mujer y el Duque, su poder sobre los demás *condottieri*, y la intervención del

pueblo, podían traer esta situación muy naturalmente. El poeta hubiera puesto así en el alma de su héroe la rectitud del hombre de honor frente á la imaginación exaltada del jefe de aventureros, y Carmagnola, abandonando por virtud su proyecto de entregar la república que desea su muerte, hubiera sido al sucumbir mucho más interesante; y su mismo proyecto hubiera servido para motivar y describir la medrosa y cruel política del Senado. Así es como los límites del arte dan impulso á la imaginación del artista y le obligan á poner en juego sus energías creadoras. Convénzase el señor Manzoni: salvar estos límites no es engrandecer el arte, sino volverlo á su infancia.»

He aquí ahora los principales inconvenientes que resultarían, á mi juicio, de tratar de esa manera los asuntos históricos:

1. Para la elección de los acontecimientos que han de presentarse al espectador y que han de referirse por medio de narraciones, da una regla completamente arbitraria y no una regla basada en la misma naturaleza de los hechos y en sus relaciones con la acción del drama.

2. Encierra, en el espacio determinado por la regla, mayor número de hechos de lo que la verosimilitud permite.

3. Omite, sin embargo, á pesar de esto, muchos materiales poéticos suministrados por la historia.

4. Y lo que es más grave, reemplaza por causas de pura invención las causas que han producido realmente la acción representada.

Por lo que respecta al primer inconveniente, es seguro, en primer lugar, que en cada parte de la acción puede el poeta descubrir el carácter y razones que la ha-

gan propia para ser puesta en escena, ó reservada á narraciones ó relatos. Pero estas razones, tomadas de la misma naturaleza de los hechos y de su relación con la acción en conjunto y con el objeto del drama, se ve el poeta obligado á desatenderlas en una parte casi siempre importantísima de la acción, en la concerniente, quiero decir, á los sucesos anteriores al día de la catástrofe, y que no han podido verificarse en el lugar elegido para la escena. Prescindiendo de su importancia y de su interés poético, estos hechos tienen que ser relegados fuera de la representación, y suponerse ocurridos lejos de los espectadores. Comprendo perfectamente que, una vez admitidas las dos unidades, esté uno dispuesto á considerar esta clase de hechos como anteriores á la acción propiamente dicha en todo asunto dramático; pero sin entrar en detalles sobre la opinión de V. en el ejemplo particular que cita, me permitiré hacérle notar que es, por lo común, sumamente difícil determinar la línea en que comienza una acción dramática, y que sería contrario á toda razón y á toda experiencia, el asegurar que todas las acciones históricas, que pueden ser, bajo otros aspectos, buenos asuntos trágicos, han tenido su verdadero principio en las veinticuatro horas anteriores á su cumplimiento. Estimo tal caso raro por demás, y ésta es la razón de que el poeta sometido á las dos unidades, obligado á reconocer que varios de esos hechos anteriores al día elegido no lo son, sin embargo, á la acción, de la cual son realmente parte, se ve reducido á la traba de esas exposiciones frías, á menudo inertes y complicadas, á las cuales hay que resignarse, como á condición rigurosa de un sistema acreditado. Tal convencimiento hay de la dificultad de las exposiciones trá-

gicas, que, aun en los poetas de primer orden, causa asombro cuando consiguen hacerlas interesantes y dramáticas. La del Bayaceto, pongo por caso, pasa por obra maestra en el vencimiento de estas dificultades. Es muy bella, en efecto; pero ¿qué diremos de un sistema que obliga á admirar en un poeta de la talla de Racine una exposición verdaderamente movida y animada? ¿Qué diremos de un sistema en que ha sido preciso conceder al autor todo el primer acto para preparar el efecto de los cuatro siguientes, y en que el espectador no tiene derecho á quejarse, aunque la parte dramática del drama comience en el segundo y á veces en el tercer acto?

¿Se quiere ahora una idea de las desventajas que al arte en general produce el método impugnado? Nada más fácil: no es menester sino considerar qué bellezas desaparecerían, si se sometiesen á la ley de las dos unidades asuntos amplia y sencillamente concebidos conforme al sistema opuesto. ¡Tómense los dramas de Shakespeare y de Goethe, y véase cuánto habría que suprimir en la representación, ó que reemplazar por narraciones, y decídase si ganarían ó perderían en el cambio! Mas para aplicar estas reflexiones á un ejemplo particular, no hallo cosa mejor que traducir un trozo de un escrito en que esta aplicación se hace felicísimamente. Es un diálogo sobre las dos unidades, escrito en italiano (1) por mi amigo Hermes Visconti, cuyos ensayos de crítica literaria evidencian un talento profundo, y que promete ilustrar á Italia con los trabajos filosóficos á que particularmente se consagra. Supone en su diálogo que un partidario de las reglas, pero sin valor para negar al

(1) Manzoni escribió en francés la presente carta.

Maebeth el mérito de ser eminentemente trágico, propone los medios de someter este asunto á las dos unidades.

«Era preciso, dice á su interlocutor, elegir el momento más importante y suponer ya acontecido el resto.» He aquí la respuesta: «Elegirías la catástrofe; presentarías á Maebeth atormentado por los remordimientos del pasado y por los temores del porvenir; exaltarías el celo de los defensores de la causa justa; darías cuenta por narración de los crímenes anteriores; presentarías á Lady Maebeth fingiendo tranquilidad y calma, y revelando en sueños el secreto de su conciencia. Pero ¿hubieras trazado así la historia de la pasión de Maebeth y su esposa? ¿hubieras hecho ver cómo un hombre puede decidirse á perpetrar un crimen? ¿hubieras descripto la ferocidad triste, aunque satisfecha, de la ambición vencedora de los sentimientos de justicia? Hubieras elegido, sin duda, el instante más hermoso, ó sea la última fase de los remordimientos; pero hubieras sacrificado gran parte de las bellezas del asunto, porque la belleza poética de esta última fase consiste mucho en que sucede á las otras, y depende de la ley de continuidad en los sentimientos del alma. Y para dar á conocer los precedentes ¿no tendrías que acudir al recurso de los relatos y de los monólogos destinados á informar al espectador, que comprende siempre que sólo están destinados á informarle? En vez de esto, en la tragedia inglesa todo está en acción, y todo de la manera más natural del mundo.»

Paso al segundo inconveniente de la regla, al de obligar al poeta á amontonar muchos hechos en el espacio que se le concede, y á faltar á la verosimilitud de esta ma-

nera. No ignoro que, tocante á este particuilar, la falta se imputa siempre al autor que no ha sabido vencer las dificultades del asunto. A él toea, dieen, disponer hábilmente los sucesos de la acci3n dentro de los límites presentes.

¡ Muy bien, sin duda ! ¡ Pero cuántas buenas razones no podrían dar á esos caprichosos forjadores de preceptos los infelices poetas ! ¡ Cómo, podrían decirles ; pretendéis, ó al menos toleráis que imitemos la Naturaleza, y nos prohibis los medios que ella usa ! ¡ La Naturaleza toma para obrar el tiempo que necesita, y vosotros nos medís las horas con tanta economía y rigor como si las cercenaseis á vuestros placeres ! ¡ La Naturaleza no se eíne á producir una acci3n interesante en el espacio que los ojos de un testigo puedan abarear cómodamente, y vosotros exigís que el campo de una acci3n teatral no vaya más allá de las miradas de un espeetador inmóvil ! Y aun si nos restringieseis la idea y la eleeci3n de asuntos trágicos á aquellos en que se enueñtñan realmente las unidades de lugar y tiempo, sería, sin duda, una ley extraña y rigurosa, pero consecuente siquiera. Pero no: declararíais interesantes asuntos en que esta unidad es imposible, y nos dejáis en la duda más embarazosa. O permitidnos no aplicar á estos últimos asuntos las dos reglas prescritas, ó declarad que no es una inverosimilitud, una temeridad gratuita del arte, el forzar la sucesi3n real y graduada de los aeonteeimientos, y el mutilar, para acomodarlos á la capacidad de un teatro y á la duraci3n de un día, hechos que la naturaleza sólo ha podido producir leutamente y en diversos lugares.

Y estas quejas contra las dificultades impuestas por estas reglas al arte, esta formal declaraci3n de imposi-

bilidad de aplicarlas á muchos asuntos bellos, no son sólo de poetas adocenados y vulgares, ni de autores para quienes todo son obstáculos, porque carecen de reeursos con que vencerlos: Corneille, el gran Corneille deja también traslucirlas. Oigamos cómo se expresa, después de cincuenta años de práctica en el teatro: «Es muy difícil, dice, hallar en la historia, y en la imaginación de los hombres, muchos acontecimientos dignos del coturno trágico, cuyo desarrollo y efectos puedan verificarse en un mismo lugar y un mismo día, sin violentar algo el orden común de las cosas.....»

¿Quién se esperara que Corneille va á dar, como consecuencia del hecho por él reconocido, la de que el poeta trágico no necesita sujetarse á las impugnadas reglas, puesto que ponen en contradicción el fin y los medios de la tragedia? Pero prosiguiendo la lectura, se ve hasta dónde llega la tiranía de las opiniones arbitrarias sobre los espíritus más altos. «No puedo creer, añade, condenable en absoluto esta especie de violencia, con tal que no raye en imposible: hay hermosos asuntos donde es inevitable; y un autor escrupuloso se privaría de una bella ocasión de gloria, y el público de mucha satisfacción y gusto, si no se atreviese á presentarlos en el teatro, por temor de verse obligado á hacerlos caminar más aprisa de lo que la verosimilitud permite.»

La verosimilitud resulta así sacrificada á las reglas que sólo se suponen hechas para conservarla.

Esta consecuencia es tan contraria al genio, al gran sentido de Corneille, y á las ideas que tantos años de meditación y de práctica le habían sugerido respecto á lo que hay verdaderamente fundamental en el arte dramático, que es imposible explicar el texto transcrito, sin

considerar las circunstancias en que el gran dramaturgo escribía.

Reprendido y manejado por críticos que se creían sin duda poseedores de lo necesario para ser maestros de Corneille, quería tenerlos propicios, dándoles á entender que aceptaba sus ideas, y que comprendía y procuraba seguir sus teorías. Aquí creía hallarse entre dos escollos: la inverosimilitud, ó la violación de las reglas. Tocante á la verosimilitud, los críticos no eran muy rigurosos; no la habían inventado. ¡Pero las reglas! ¡oh, las reglas! eran su patrimonio, quizá el único patrimonio de muchos de ellos; las habían importado de no se sabe dónde con la mayor freseura, y acababan de imponerlas á la dramática francesa. ¿Hubiera podido Corneille morir tranquilo negándose á reconocerlas?

El talento nunca está completamente seguro de sí mismo; desea siempre un testimonio exterior que confirme la sospecha que él abriga de sus fuerzas. ¿Y cómo, en efecto, podría fiarse de su propio juicio cuando trata de saber si es imparcial y verdadero ó tan sólo especioso y aparente? Por eso el desdén le turba; y al negarle su valor, hay casi seguridad de hacerle que dude de sí mismo. Sólo aspira á ser comprendido, á ser juzgado; pero querría serlo, no sólo de buena fe sino con discernimiento ilustrado. Se deja casi siempre arrastrar por la ambición de gloria; pero no la quiere sino á condición de que los que la dispensan estén bien seguros de que la merece de veras. Acepta siempre las censuras, pero exige que le enseñen alguna cosa, y necesita persuadirse, además, de que no son apasionadas.

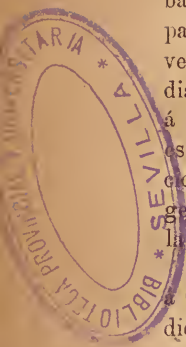
Volviendo á Corneille, es indudable que el gran poeta debió comprender que el mayor obstáculo á la imparcia-

lidad y calma necesarias para juzgarle eran aquellos críticos que le juzgaban siempre. Había un medio, pero uno solo para dulcificarlos algo, y era ceder en los puntos á que ellos daban más importancia, transigiendo en lo demás, y esto fué precisamente lo que hizo. De no haberlo, los eríticos hubieran puesto el grito en el cielo, y hubieran embrollado las ideas del público respecto á las admirables producciones de Corneille; lo cual les era fácil. Si el público las aplaudía, bastaba decirle con más dureza que de costumbre que no entendía una palabra; bastaba dedicarse á descubrir en ellas nuevas faltas, y para esto nada más cómodo que inventar uno, dos ó veinte principios, y demostrar en seguida que las tragedias de Corneille los quebrantaban. ¿Qué había costado á Seuderi demostrar que el *Cid* era un mal drama? Nada, es decir, nada más que hacer pomposamente la enumeración de muchas cosas indispensables para que una tragedia sea buena, y probar que estas cosas no estaban en la tragedia censurada.

La gran ciencia de Seuderi consistía en no entender á Corneille; y su gran trabajo, en impedir que lo entendiesen otros. Corneille prefirió, por lo mismo, renunciar á algunas consecuencias desprendidas naturalmente de los principios establecidos, á dar á los que se habían erigido en sus jueces nuevas ocasiones de censura, reduciendo toda la crítica de sus obras al examen de la forma para distraer la atención del público de la originalidad y sublimidad de su fondo.

Mas para comprender mejor las verdaderas ideas de Corneille acerca de las dos unidades, basta leer la continuación del trozo cuyo comienzo se ha transcrito.

Corneille anula por completo la regla á que antes ha



rendido forzoso homenaje. «En este caso, sigue, daría yo (al poeta) un consejo que acaso le pareciera saludable; y es, el de no marcar ningún tiempo determinado en su poema, ni ningún sitio particular donde coloque sus actores. La imaginación de los espectadores tendría más libertad para dejarse llevar por la corriente de la acción, si no estuviere detenida por aquellas indicaciones, y podría no observar la precipitación con que los sucesos marchan, si no se le recordase y se le llamase la atención á pesar suyo. Siempre me he arrepentido de haber hecho decir al rey en el *Cid*, que descaba que Rodrigo descansase una ó dos horas después de la derrota de los moros antes de su combate con Don Sancho: lo hice para demostrar que el drama estaba dentro de las veinticuatro horas, y mi advertencia sólo ha servido para que el público note la violencia con que la había reducido. Si hubiese decidido el combate sin fijar hora, acaso no se hubiera notado.»

Así pide Cornucille que el tiempo y el lugar no se reduzcan á determinados límites, para que el espectador no advierta que la acción pasa de las veinticuatro horas y que cambia de sitio. Lo cual, bien mirado, equivale á pedir la abolición de la regla, pues la esencia de ésta se halla en restringir la acción dentro de tales límites que el espectador los advierta. Y, en efecto, la regla, lejos de facilitar el proceso de la acción en el *Cid*, sólo sirvió para poner de relieve lo que había de forzado en ella. «Si hubiese decidido el combate sin fijar hora, dice, acaso no se hubiera notado.» ¿Quién no lo hubiera notado? ¿el público? No por cierto. ¿Los críticos? ¡Oh! á éstos no se les hubiera escapado; hubieran descubierto el equívoco y cumplido inexorablemente su deber de adver-

tírselo al público. ¿En qué pensaba, pues, el preclaro ingenio? ¿Creía que podrían dormirse aquellos centinelas del buen gusto? ¡Quimera! Cuando el público, arrebatado por novedades bellas y grandiosas, y por la seductora combinación de lo real y lo ideal, se deja llevar por las impresiones que un gran poeta sabe producir, los críticos están siempre dispuestos para impedir que se extravíe con él, para reprender su ilusión y para llamar su atención, un momento sorprendida y absorta, á lo que debe ser por encima de todo, á la autoridad de las formas y las reglas.

¿Tendríamos razón en lamentar que Corneille, habiendo visto la verdad, no se haya atrevido á atenerse á ella? Un talento de tal precisión y energía no podía desconocer que el público, abandonado á sí mismo, nunca ve en la acción dramática otra cosa que la acción misma; que la imaginación del espectador no prevenido se presta sin esfuerzo al tiempo ficticio que el poeta necesita suponer en su drama, ó por mejor decir, no se acuerda de tal tiempo. Pero el gran Corneille no se atrevió á decir que siendo así la disposición natural de los espectadores, debe tomarla tal cual es el arte, sin buscar fuera de la ciencia y de la extensión misma del asunto dramático las condiciones de tiempo y de lugar de él inseparables.

¡Esto obtienen las artes y la filosofía de las artes de recibir reglas arbitrarias; forzar á los mayores ingenios á imaginar subterfugios para evitar inconvenientes y á buscar argumentos sutiles para eludir el espíritu de la ley, aceptando su letra!

Pero si, eligiendo para asunto de una acción dramática los acontecimientos ilustres y dignos del coturno trágico á que alude Corneille, le quiere evitar el defecto

de amontonarlos inverosímilmente, se incurre necesariamente en otra falta; es necesario entonces deseartar parte de estos acontecimientos, quizá la más interesante y dramática; es necesario renunciar á dar á los aceptados su natural desarrollo; en otros términos, es necesario hacer la tragedia menos poética que la historia.

El medio más corto de convencerse de que así es en efecto, es el examen de alguna tragedia concebida conforme al sistema histórico, cuya acción sea una, interesante y grandiosa, y ver si sería posible conservarla lo que de más dramático tiene, encerrándola en el estrecho marco de las unidades. Fijémonos, por ejemplo, en el *Ricardo II* de Shakespeare, aunque no es el más bello de los dramas que tomó de la Historia de Inglaterra.

La acción de esta tragedia es el destronamiento de Ricardo y la elevación al trono inglés de su rival Bolingbroke. El drama comienza en el momento de hallarse en abierta oposición los designios de ambos personajes, y en que el Rey, verdaderamente inquieto por los proyectos ambiciosos de su primo, adopta para desbaratarlos medidas que acaban por traer la realización de los mismos. Destierra á Bolingbroke; muerto el Duque de Lancastre, padre del desterrado, el Rey se apodera de sus bienes y parte á Irlanda. Bolingbroke quebranta su destierro, y vuelve á Inglaterra con pretexto de reclamar la herencia que le ha sido arrebatada por un acto ilegítimo. Sus partidarios se presentan en masa; á medida que aumenta su número, cambia de lenguaje, y pasa gradualmente de las reclamaciones á las amenazas, y pronto el súbdito que acudió á pedir justicia se trueca en rebelde que impone condiciones. El Duque de York, tío y lugarteniente del Rey, que viene en busca de Bolingbroke

para combatirle, entra con él en tratos. El carácter de este personaje se desarrolla á la par de la acción con que está enlazado; el Duque habla sucesivamente, primero al súbdito rebelde, después al jefe de una facción poderosa, y al fin al nuevo monarca; y esta progresión es tan natural y tan exactamente paralela á los acontecimientos, que el espectador no se asombra de hallar al fin del drama un buen servidor de Enrique IV en el mismo personaje que supo con la mayor indiferencia el desembarco de Bolingbroke. Conocidas las primeras victorias de éste, la curiosidad y el interés se dirigen naturalmente á Ricardo. Se siente cierto anhelo por conocer el efecto de tan gran golpe sobre el alma de un rey tan irascible y soberbio. Y así, la expectativa del público, á la par que el curso de la acción, llaman á la escena á Ricardo.

Conoce la desobediencia de Bolingbroke y sus planes; sale precipitadamente de Irlanda y desembarca en Inglaterra en el momento de ocupar su adversario el condado de Glocéster; pero el Rey no debía, sin duda, marchar directamente contra el audaz agresor, sin ponerse en condiciones de resistirle. Aquí la verosimilitud, de acuerdo con la historia, rehusaba abiertamente la unidad de lugar, y Shakespeare sigue con exactitud las exigencias de ambas. Nos presenta á Ricardo en el país de Gales; sin dificultad hubiera podido disponer el argumento de manera que los dos rivales apareciesen sucesivamente en el mismo sitio; pero ¿cuántos sacrificios no le hubiera costado esta exigencia? ¿Y qué ganaba con ello su tragedia? ¿Unidad de acción? De ningún modo; sería difícil un drama en que la unidad de acción se observase con fidelidad más estricta. Ricardo consulta lo que debe

hacer con los amigos que le restan, y su carácter empieza á tomar un desenvolvimiento tan natural como poco esperado. El espectador conocía ya al asombroso personaje, y se preciaaba de conocerlo á fondo; pero había en él algo de recóndito y secreto que sólo el infortunio manifiesta. El carácter es idéntico en la esencia; siempre el orgullo, siempre la alta idea de su regia dignidad; pero este orgullo, que acompañado del poder, se manifiesta en la frivolidad, en la impaciencia ante cualquier obstáculo y en una irreflexión que le impiden reconocer que todo poder humano tiene límites y jucees, se torna, privado de la fuerza, grave, serio, solemne y moderado. Sostén de Ricardo son la inalterable conciencia de su grandeza y la certidumbre de que ningún suceso humano puede destruirla, porque nada puede hacer que él no haya nacido rey y lo haya sido. Ha perdido los goces del poder, pero la idea de su vocación al cargo supremo persevera; en lo que él es, persiste en honrar lo que él fué, y este obstinado respeto á un título que ya nadie reconoce, quita al dolor de su infortunio todo cuanto pudiera rebajarlo. Las ideas y objetos con que esta resolución del carácter de Ricardo se manifiesta en la tragedia de Shakespeare son sumamente originales, eminentemente poéticos é interesantes y conmovedores.

Pero el cuadro histórico de los estados psicológicos de Ricardo y de los sucesos que los modifican, abarca necesariamente más de veinticuatro horas, y lo mismo ocurre en la marcha de los demás hechos, pasiones y caracteres que en el decurso de la acción se desarrollan. El choque de los dos partidos; el ardor y actividad crecientes de los enemigos de Ricardo; las tergiversaciones de los que esperan la victoria para saber positivamente

á cuál lado deben las gentes honradas inclinarse; la valerosa fidelidad de un solo hombre, fidelidad deservida por el poeta tal cual la historia la describe, con todas las ideas verdaderas y falsas que determinaban al leal á rendir homenaje al infortunio, á desprecio de la fuerza, están admirablemente trazados en el drama. Algunas inconveniencias, que podrían quitarse sin perjuicio de la marcha de los sucesos, no logran que desmerezcan la grandiosidad y hermosura del conjunto.

Casi me avergüenzo de presentar bosquejos tan mezquinos del majestuoso cuadro; pero creo lo dicho suficiente para demostrar que lo verdaderamente típico y característico en el asunto requiere amplitud mayor que la concedida por las dos unidades. Supongamos ahora que Shakespeare, después de componer su *Ricardo II*, lo presenta á un crítico convencido de la necesidad de aquel precepto. Este le hubiera dicho de seguro:—Hay en el drama bellísimas situaciones, y admirables sentimientos; pero la verosimilitud falta en absoluto. Se lleva al espectador de Londres á Coventry, del condado de Glocéster al país de Gales, del Parlamento al castillo de Flint; y es imposible que el espectador se force la ilusión necesaria para seguirte. Hay contradicción entre las situaciones diversas en que quieres colocarle y la situación real en que se halla. Está demasiado cierto de no haber cambiado de sitio, para que pueda imaginar que hace todos esos viajes que le exiges.

Paréceme que á Shakespeare le hubieran asombrado mucho estos reparos. ¡Gran Dios! hubiera podido responder ¿qué hablas de cambios y de viajes? Aquí no se trata de eso: yo no he pensado en ello nunca, y menos mis espectadores. Yo pongo ante su vista una acción

que se desarrolla por grados, y se compone de sucesos que nacen sucesivamente unos de otros, y se verifican en diferentes lugares; el espíritu del auditorio los sigue, y no tiene que viajar, ni que figurarse que viaja. ¿Piensas que acude al teatro para presenciar sucesos reales? ¿se me ha ocurrido nunca producir una ilusión de esa especie? ¿he pensado nunca hacerle creer que lo que sabe que ocurrió hace cientos de años ocurre hoy nuevamente, y que los actores son hombres realmente agitados por las pasiones y asuntos de que hablan, y de que hablan en verso?

Pero voy olvidando demasiado que V. no funda la necesidad de las reglas en la objeción de la verosimilitud, sino en la imposibilidad de conservar sin ellas la unidad de acción y la constancia de los caracteres. Veamos si esta objeción puede aplicarse á la tragedia analizada. ¿Cómo se podría, me permito preguntarle lleno de curiosidad, cómo se podría demostrar que la acción no es una, y que los caracteres no son constantes, sólo porque el poeta no se sale de los sitios y tiempos designados por la historia, en vez de encerrarse en el espacio y tiempo que los críticos se han servido señalar á todas las tragedias? ¿Qué hubiera respondido Shakespeare al crítico que hubiera venido á imponerle la ley de las veinticuatro horas? ¡Veinticuatro horas! hubiera dicho; ¡y para qué? La lectura de la crónica de Holingshed me ha inspirado la idea de una acción simple y grandiosa, una y varia, llena de interés y de enseñanzas; ¡y había de desfigurarla y de mutilarla á mi albedrío! ¿La impresión que un cronista me produjo no había yo de procurar producirla á mi manera en los espectadores, que no me pedían otra cosa? Veo un acontecimiento en que cada incidente se

enlaza á los demás y los motiva: veo caracteres fijos que se desenvuelven en determinados lugares y en determinado tiempo: ¿y para dar idea de este acontecimiento, para describir estos caracteres habré de mutilarlos de manera que quepan dentro de veinticuatro horas y en la sala de un palacio?

Dentro del sistema que V. sigue, podría hacerse otra objeción á Shakespeare; podría decirsele que la atención que ha puesto en reproducir los hechos en su orden natural y con sus circunstancias principales y veridicas, le asemeja más á historiador que á poeta. Podría añadirse que el precepto de las dos unidades le hubiera hecho poeta, obligándole á crear una acción, un nudo y peripecias; «porque así es como, dice V., los límites del arte dan impulso á la imaginación del artista, y le obligan á poner en juego sus energías creadoras.» Esta es, sin duda, la verdadera consecuencia de la regla; y el más superficial conocimiento de los teatros que la han admitido prueba también que no ha dejado de producir efecto. Es una gran ventaja, dice V.; pero yo no puedo participar de su opinión, y considero, por el contrario, el efecto de que se trata como el más grave y funesto de cuantos de la regla resultan; sí, esta necesidad de crear, impuesta arbitrariamente al arte, lo aparta de la verdad y lo empeora á la vez en los resultados y en los medios.

No sé si digo algo contrario á las ideas admitidas; pero creo que digo una verdad muy grande declarando que la ciencia de la poesía no consiste en inventar los hechos: esta invención es lo más fácil y vulgar en los trabajos del espíritu, y lo que exige menos reflexión y aun menos imaginación, si bien se mira. Por eso nada abunda tanto como las creaciones de ese género; mien-

tras todos los grandes monumentos de la poesía tienen por base acontecimientos históricos, ó, lo que para el caso es igual, acontecimientos que han pasado alguna vez por históricos.

Cuanto á los poetas dramáticos en particular, los eminentes de cada literatura se ve que han evitado con diligencia, proporcionada á su ingenio, el tratar asuntos de su particular iniciativa; y siempre que ha habido ocasión de decirles que habían sustituido en puntos esenciales la invención á la historia, han reechazado la indicación como si envolvese desagradable censura. Si no supiese cuánto pecan de temerarias las afirmaciones históricas demasiado generales, me atrevería á asegurar que todo lo que nos resta del teatro trágico griego, y aun de toda su poesía, no ofrece un solo ejemplo de este género de creaciones, que consisten en reemplazar las principales causas conocidas de una acción memorable, por causas inventadas *ad libitum*. Los poetas griegos tomaban de las tradiciones nacionales todos sus asuntos con las circunstancias principales. No inventaban acontecimientos: los aceptaban tal como los contemporáneos los habían transmitido; admitían y respetaban la historia tal como los individuos, los pueblos y las épocas la habían ido formando.

Y entre los modernos, nótese cómo Racine procura en todos sus prefacios demostrar que se mantiene fiel á la historia, y cómo, hasta en argumentos fabulosos, trata de apoyarse en autoridades. No estimando conveniente terminar con el sacrificio de Ifigenia, la tragedia de este nombre, y no atreviéndose á hacer por cuenta propia cosa contraria á la tradición comúnmente aceptada, se felicitaba de haber hallado en Pausonias el personaje Erifile, que le facilita otro desenlace: «el feliz hallazgo de

Erifíle, sin el cual, dice, nunca me hubiera atrevido á componer esta tragedia.» Y Racine ¿no hubiera podido inventar este personaje que tanta falta le hacía, ó alguna cosa semejante? ¿Este género de invención, generosamente concedido por la Naturaleza á doscientos ó trescientos autores trágicos, faltaría al insigne autor de *Ifigenia*? ¡Nunca tales autores han tenido dificultad para desenlazar sus dramas por falta de un personaje ó de un prodigio! No; Racine no carecía de esta facultad tan común en los poetas; pero dotado de sentimiento exquisito de la verdad y de la conveniencia, sabía que, en los asuntos históricos, un hecho que no ha existido, y que quisiera presentarse como causa de otros conocidos y reales, carece de verdad poética. Aun en estos asuntos fabulosos, comprendía que lo que ha formado parte de una tradición y ha sido creencia de un pueblo entero, tiene siempre cierta importancia y autoridad, que no puede tener la ficción individual y arbitraria de quien se encierra en un gabinete á forjar cabos de historia á medida de su gusto. Pero si se le quita al poeta lo que le distingue del historiador, ó sea la facultad de inventar hechos, ¿qué es lo que se le deja? La poesía, sí, la poesía. Porque la historia ¿qué nos ofrece, en suma? Acontecimientos, si se nos permite la expresión, sólo conocidos por fuera; lo que los hombres han ejecutado. Pero lo que han pensado; los sentimientos compañeros de sus resoluciones, proyectos, felicidades y desgracias; los discursos con que han hecho ó han procurado hacer que sus pasiones y deseos prevalezcan sobre otros deseos y pasiones, y han manifestado sus penas ó sus iras, y han revelado, en una palabra, su individual carácter; todo esto, ó casi todo esto, de que la historia no hace mención, constituye

el patrimonio de la poesía. ¡Vano temor sería por cierto el de que lleguen á faltarle nunca ocasiones de crear en el sentido serio, quizá en el único sentido serio que tiene la palabra! Todo espiritual arcano, toda causa eficiente de sucesos grandiosos, todo cuanto caracteriza altos destinos, se revela á las imaginaciones dotadas de energía simpática bastante. Cuanto de misterioso y fuerte contiene el alma humana, cuanto de profundo y religioso el infortunio, puede adivinarlo el poeta, ó, por mejor decir, percibirlo y expresarlo. Cuando mostraron á César la cabeza de Pompeyo, el ilustre dictador lloró la muerte de su enemigo, y se indignó contra sus cobardes matadores. Esto nos dice la historia. Cuando Corneille pone en boca de Filipo estas palabras, pronunciadas por César:

Restes d'un demi-dieu dont à peine je puis
Égaler le grand nom, tout vainqueur que j'en suis,
De ces traîtres, dit-il, voyez punir le crimes.

Corneille no inventa un hecho, no inventa un sentimiento; pero sus versos son, no obstante, una hermosa creación poética. La invención de Corneille está en la expresión por la cual un hombre como César ha podido manifestar convenientemente su carácter en aquella determinada circunstancia. El poeta ha traducido, en cierto modo, á su lengua, las lágrimas del general vencedor por la suerte del héroe vencido. Esta mezcla de magnanimidad é hipocresía, de generosidad y de política; este disimulo del gozo en un exceso de fortuna; esta noble piedad, hija de un movimiento de concentración sobre sí mismo, y de sus reflexiones sobre el miserable fin de un hombre poco ha tan poderoso; todos estos sentimientos de que la historia nos da sólo el resultado en abstracto,

Corneille los ha puesto en las palabras que César hubiera podido pronunciar en aquella coyuntura.

Es, sin embargo, innegable que si se arrebatase al poeta la facultad de inventar acontecimientos, nos privaríamos de multitud de asuntos trágicos. Debe, pues, concedérsele esta facultad, ó, por mejor decir, le está concedida por los principios del arte. ¿Pero dentro de qué límites? ¿Desde qué punto comienza la invención á ser viciosa?

Los críticos han admitido generalmente los dos principios, conviniendo en que no se debe falsificar la historia, y en que se puede y aun se debe añadir, las circunstancias precisas para hacer la acción dramática. Han buseado, después, una regla conciliadora de ambos, y han convenido casi en admitir la siguiente: las circunstancias de invención no deben contradecir los hechos más conocidos y capitales de la acción representada. La razón aducida es que el espectador no puede dar crédito á lo contrario á la verdad que conoce. Creo buena la regla por fundarse en la naturaleza, y suficientemente indefinida para no ser un obstáculo en la práctica; pero estimo que su razón es más importante, más inherente á la esencia del arte, y más segura y directa en sus aplicaciones; y esta razón es que las causas históricas de una acción son siempre las más dramáticas y las más interesantes. Los sucesos, en el mero hecho de estar conformes á la verdad material, tienen en más alto grado la verdad poética requerida para el drama; porque ¿cuál es el atractivo intelectual en composiciones de esta clase? El que resulta de conocer al hombre, de descubrir lo íntimo y real de su naturaleza, de contemplar el efecto de los fenómenos exteriores en su espíritu, de examinar el

fondo de los pensamientos que determinan sus actos, y de ver en otro hombre sentimientos capaces de excitar nuestra simpatía. Si se cuenta una historia á un niño, nunca dejará de preguntar: ¿es verdad eso? Y no es gusto privativo de la infancia: la necesidad de la verdad es lo único que puede dar importancia á las cosas que escuchamos. Luego lo verdaderamente dramático, ¿dónde se halla mejor que en lo que los hombres realmente han hecho? Un poeta halla en la historia un carácter imponente, que le detiene y parece que le dice:—Estúdame y te revelaré algo de la naturaleza humana;—el poeta acepta la invitación; quiere describir y desarrollar aquel carácter: ¿dónde hallará actos exteriores más conformes á la verdadera idea del hombre que se propone retratar que en los que real y verdaderamente ha ejecutado dicho personaje? Ha tenido un objeto; lo ha conseguido, ó han fracasado sus planes: la revelación más segura de todo esto ¿dónde la hallará el poeta mejor que en los medios escogidos por el mismo personaje? Extendamos un poco la proposición para completarla. Nuestro poeta, halla también en la historia una acción que le interesa y quiere estudiarla á fondo, para dar de ella la idea más viva, completa y verdadera. ¿Dónde buscará, para lograrlo, las causas que han provocado ó decidido su cumplimiento, sino en los hechos mismos que constituyen estas causas?

Quizá por no haber advertido esta relación entre la verdad material de los hechos y su verdad poética, han señalado los críticos á la regla de que hablo una excepción que no encuentro razonable. Han dicho que cuando son desconocidas las principales circunstancias de una historia, es lícito alterarlas ó sustituirlas por otras de pura

invención; pero, ó mucho me engaño, ó esto no es facilitar al poeta la disposición de su asunto, sino quitarle los recursos más eficaces para tratarlo con éxito. ¿Qué importa que estos acontecimientos sean ó no conocidos por el espectador? Si los ha hallado el poeta, tiene en ellos un hilo que puede guiarle á descubrir lo verdadero, ¿y por qué ha de abandonarlo? Si la historia le brinda algo real y efectivo, ¿por qué ha de renunciar voluntariamente á las grandes lecciones de la historia? ¿Se quería, por ventura, ver cómo hubiera obrado la naturaleza humana si adoptara la regla de las dos unidades? Se cree sin duda hacer otra cosa; pero se hace realmente cosa distinta en todas esas creaciones donde la verdad se altera con tan mezquinos efectos.

Hallar en una serie de hechos los verdaderamente constitutivos de una acción; comprender los caracteres de sus autores; dar á la acción y á los caracteres desenvolvimiento armónico; completar la historia; restaurar, por decirlo así, la parte perdida; imaginar hechos donde la historia sola hace indicaciones; inventar, si es preciso, personajes para representar costumbres conocidas de una época determinada; aprovechar, en suma, lo que existe y suplir lo que falta, pero de manera que concuerden lo real y lo ficticio, y que éste realce á aquél, es lo que puede llamarse crear, pensando racionalmente; pero poner hechos imaginarios por hechos verdaderos, conservar los efectos históricos y rechazar sus causas porque no caben dentro de un canon arbitrario, suponer otras porque parezcan de adaptación más fácil, es, sin género de duda, quitar al arte el sólido cimiento de la naturaleza. ¿Se quiere que esto sea creación? Enhorabuena; pero sería creación semejante á la de un pintor que, queriendo

representar en un paisaje más árboles de los que puede contener el espacio figurado en el cuadro, los apretase unos contra otros, y diese á todos forma y aspecto distinto del que tienen los naturales.

La aplicación que hace V. de su teoría al argumento histórico del *Carmagnola*, me parece adecuado ejemplo para explicar y justificar las ideas que acabo de manifestarle. Sentiría que la elección de este ejemplo pareciera defensa de mi tragedia é impugnación de su crítica; pero si queda á V. algún recuerdo del modo y forma como he tratado el asunto, le ruego que lo aparte de su espíritu, y que se ciña á examinar lo que, tal cual se halla en la historia, puede suministrar á un poeta dramático: y yo me limitaré á la exposición de las razones que he tenido para no tratarlo como V. propone.

Séame permitido exhibir nuevamente ante el lector una parte del plan que trazaba V. para esta tragedia.

«¿No podía haber hecho también que Carmagnola, solicitado por el Duque de Milán, tuviese en sus manos la suerte de la República? El parentesco entre su mujer y el Duque, su poder sobre los demás *condottieri*, y la intervención del pueblo, podían traer esta situación muy naturalmente. El poeta hubiera puesto así, en el alma de su héroe, la rectitud del hombre de honor, frente á la imaginación exaltada del jefe de aventureros, y Carmagnola, abandonando por virtud su proyecto de entregar la república que deseara su muerte, hubiera sido, al sucumbir, mucho más interesante; y su mismo proyecto hubiera servido para motivar y describir la medrosa y cruel política del Senado.»

Este plan es muy ingenioso en el sistema que á usted le parece mejor; pero á mí me impediría aceptarlo la

consideración de que no ha existido nada de lo que usted hace entrar en él. Es cierto que los Senadores, ejerciendo su soberano poder, enviaron al suplicio á un general que había sido su amigo y bienhechor; pero el poder que usted quiere atribuir al general es pura imaginación, y el Senado de Venecia nunca sintió los temores por los cuales querría V. motivar lo que hizo; pero lo hizo, y tuvo motivos para hacerlo; el conocimiento de estos motivos es de gran interés, de gran interés dramático quiero decir, porque es muy interesante ver los verdaderos pensamientos que arrastran á cometer grandes injusticias; y de esta vista pueden nacer hondas emociones de terror y de piedad, si es que la tragedia ha de estar caracterizada por la facultad de producir tales emociones. ¿Y dónde podría hallar esos motivos? Solamente en la historia: sólo en ella es posible descubrir el carácter de los hombres y de la época que intento presentar. Pues bien, uno de los rasgos salientes de esa época, que más contribuyen á darle fisonomía propia y colorido local, es una desconfianza recelosa de todo cuanto podía, no digo aniquilarles, sino hasta detenerlos un instanté, una tan extremada necesidad de consideración política, que se llegaba fácilmente hasta el crimen por defender no sólo el poder, sino hasta la reputación del poder. Estas ideas dominaban tan soberanamente, que modificaban todos los caracteres, así de gobernantes como de gobernados, y crearon una especie de política y de moral, y, lo que es más horrible, de moral religiosa, que se aviniera con ellas. La vida de los hombres era tan poco sagrada, que para quitársela no se creía necesario esperar á que fuese realmente peligrosa. Se habían tomado tan buenas precauciones contra las malas consecuencias de una condena

ilegal, y la opinión pública estaba tan pervertida ó extraviada, que los hombres colocados á la cabeza del Estado, lejos de temer castigo, apenas oían las censuras. En medio de tales circunstancias é instituciones, veo yo un personaje opuesto á ellas por su generosidad, franqueza y energía, pero forzado á someterse en ocasiones para poder desplegar la actividad de su alma, y poder ser, como si dijéramos, alguna cosa. Lo veo famoso por sus victorias, buscado por las potencias á quienes hacía falta, y aborrecido por las mismas á causa de su carácter altivo y díscolo. Que era ineapaz de doblegarse á voluntad ajena, su rompimiento con el Duque de Milán, que le debía la restauración de su trono, y la resolución de matarlo adoptada por el Senado de Venecia, lo dan á conocer bien á las claras: que era temerario y tenía extenuada fe en su estrella, aparece de su facilidad en dar crédito á las falsas protestas de amistad de los que querían perderlo, y del descuido con que cayó en sus lazos.

Observo en la historia de esta época la lucha entre el poder civil y el militar, aspirando á la independencia aquél, negándose éste á la obediencia. Veo la individualidad del carácter de Carnagnola abultarse y desenvolverse en los incidentes de esta lucha. Hallo entre los que decidieron de su suerte, hombres que eran sus enemigos personales por estar heridos en lo más sensible de su orgullo, como particulares y como gobernantes; hallo también amigos, pero que no supieron ó no pudieron salvarlo. Veo, en fin, una esposa y una hija, compañeras cariñosas y leales, pero extrañas á las agitaciones políticas, y que sólo figuran para recibir la parte de felicidad ó de infortunio que ha de depararles el hombre á quien aman. Esto es, en parte, lo que el asunto tiene

de poético, á mi juicio, y lo que quisiera saber pintar y exponer si hubiera de tratarlo de nuevo. Pero soy franco: no podría tratarlo introduciendo descontentos populares; no los hubo, ó, al menos, no hay rastros de ellos, y hubieran cambiado completamente el aspecto de las cosas. No querría presentar las inquietudes de la familia de Carmagnola, alarmada por los rumores sobre la intención pérfida del Senado. Carácter culminante de la época era precisamente el que á las más graves resoluciones, sobre todo si eran inícuas, no precediese rumor alguno; nada ponía sobre aviso á la víctima. No es posible cambiar las circunstancias sin quitar la pintura de las costumbres su relieve más especial é instructivo. Explicar lo que los hombres han sentido, querido y sufrido por los hechos que han ejecutado, es la esencia de la poesía dramática; crear hechos para acomodar á ellos los sentimientos, es la gran labor de las novelas desde la Señorita Scuderi hasta el presente.

No quiero decir con esto que este género sea completamente falso; hay novelas que merecen ser consideradas como modelos de verdad poética; y son aquellas cuyos autores, después de la concepción clara y precisa de los caracteres y costumbres, han inventado acciones y situaciones conformes á las de la vida real, para conseguir el desarrollo de dichos caracteres y costumbres; quiero decir solamente que, como cada género tiene su escollo, lo falso es el escollo particular de la novela. La mente de los hombres se manifiesta con más ó menos claridad en sus hechos y palabras; pero, aun partiendo de esta ancha y sólida base, es muy raro lograr la verdad en la expresión de los sentimientos humanos. Junto á una idea clara, sencilla y verdadera, se presentan cien

obscuras, embrolladas y falsas; y es difícil separar limpiamente la primera de las que tan exiguo hacen el número de los buenos poetas. Sin embargo, hasta los más medianos entran á menudo en el camino de la verdad, y tienen de ella indicios más ó menos vagos; pero estos indicios son difíciles de ver y de seguir; ¿qué será, pues, si se les descuida ó abandona? Esta es precisamente la falta que la mayor parte de los novelistas han cometido al inventar los hechos; y ha sucedido lo que era natural que sucediera: la verdad se les ha ido de entre las manos, más á menudo que á los que se han mantenido cerca de la realidad; se han cuidado muy poco de la verosimilitud, así en los hechos imaginados como en los caracteres que hacen salir de estos hechos; y á fuerza de inventar historias, situaciones nuevas, peligros imprevisitos, oposiciones extrañas de intereses y pasiones, han terminado por crear una naturaleza humana que no se parece á la que tenían á la vista, ó á la que no han acertado á ver, para ser más exactos. Tanto es así, que el adjetivo romántico expresa ya, tocante á sentimientos y costumbres, el género especial de falsedad, el tono afecticio y los rasgos puramente convencionales que distinguen á los personajes novelescos.

Decir que el gusto romántico ha invadido la escena, y que los más grandes poetas no siempre se han librado del contagio, no es aventurar un juicio; es repetir una queja ya antigua, y más general cada día, queja que la verdad arranea á los más sinceros y más ilustrados admiradores de esos grandes poetas. Prescindiendo de todas las causas del mal, ajenas á la cuestión presente, y que ya han sido también objeto de muchos estudios discretos é ingeniosos, aunque incompletos y aislados, me

concretaré á aventurar algunas ligeras indicaciones sobre la parte que en él ha podido tener la regla de las dos unidades.

Por de pronto, como usted dice, obliga á ser creador al artista. Ya he dicho algo sobre este género de creación; permitiréme insistir sobre este importante asunto: deseo darle mayor desarrollo.

Cuanto más se estudia y considera una acción histórica susceptible de ser tratada dramáticamente, mejor se advierte la relación de sus diversas partes, y mejor se percibe en su conjunto una razón simple y profunda, y mejor se advierte un carácter particular, casi estoy por decir individual, algo exclusivo y propio, que la constituye tal cual es y la individualiza. Se comprende más y más que para producir tal resultado eran necesarias tales costumbres, tales instituciones y tales circunstancias, que para tales actos eran necesarios tales caracteres, y que las pasiones que vemos en juego, y las empresas á que las vemos consagradas, tenían que proceder en el orden y en los límites indicados por las mismas empresas y pasiones.

¿De dónde el atractivo que tal acción nos causa? ¿Por qué la hallamos no sólo verosímil sino interesante? Porque discernimos en ella las causas reales; porque seguimos al mismo paso la marcha del espíritu humano y de los sucesos particulares presentes en nuestro recuerdo. Descubrimos una serie determinada de hechos, una parte de nuestra naturaleza y de nuestro destino, y acabamos por decirnos: En tales circunstancias, con ayuda de tales medios y con tales hombres, las cosas debían suceder de ese modo. La creación impuesta por el precepto de las dos unidades consiste en cambiar el orden

de todo esto; en dar al efecto principal que se conserva otra serie de causas necesariamente diversas, pero que deben ser, sin embargo, verosímiles é interesantes; en determinar por conjetura lo que en el curso de la Naturaleza ha sido inútil; en obrar mejor que ella, en una palabra. ¿Y cómo ha habido que proceder para conseguir este inconcebible objeto?

Hemos visto á Corneille pidiendo permiso para *hacer que los acontecimientos vayan más aprisa de lo que la verosimilitud permite*, es decir, más aprisa que la realidad. Pero estos acontecimientos que la tragedia representa son resultado de la voluntad de ciertas personas movidas por ciertas pasiones. Hay, pues, necesidad de que esta voluntad nazca más aprisa, exagerando las pasiones y desnaturalizándolas. Para que un personaje llegue en veinticuatro horas á una resolución decisiva, es preciso, sin duda, otro grado de pasión que aquella con la que ha podido estar luchando un mes entero. Así ha habido que renunciar en parte á ese interesante proceso gradual del alma hasta el límite de sus sentimientos; ha habido que abandonar la descripción de todas las pasiones que para revelarse necesitan algún tiempo; ha habido que suprimir ó confundir esos matices de los caracteres que sólo pueden percibirse en una serie de circunstancias distintas y enlazadas. Ha sido indispensable acudir á pasiones exageradas, bastantes para acarrear bruscamente resoluciones violentas. Los poetas trágicos se han visto, en cierto modo, reducidos á no pintar más que ese corto número de pasiones cortadas y dominantes que figuran en las clasificaciones ideales de pedantes moralistas. Todas las anomalías de estas pasiones, sus variedades infinitas, sus combinaciones sin-

gulares, que en la realidad de las cosas humanas constituyen los caracteres individuales, han tenido que ser excluidas forzosamente de una escena donde se trataba de herir mucho y pronto. El fondo general de la naturaleza humana, sobre el cual se dibujan, por decirlo así, los individuos humanos, no tiene sitio, ni tiempo para desarrollarse; y el teatro se llena de personajes ficticios que figuran en él como tipos abstractos de determinadas pasiones, más bien que como seres realmente apasionados. Así se obtienen, pongo por caso, alegorías del amor y de la ambición, más bien que amantes y ambiciosos. De aquí esa exageración, ese tono convencional, esa uniformidad de los caracteres trágicos que constituyen propiamente lo romántico. De aquí, al asistir á representaciones trágicas, la comparación de lo que se ve y se oye, con lo que de los hombres conocemos, y la consiguiente sorpresa al ver una generosidad, una compasión, una política y una ira diferentes de las que en teoría por experiencia se conocen. Se oyen razonamientos que en la vida real pasarían por absurdos; y se ven graves personajes acomodando sus determinaciones á máximas y opiniones que á nadie se han ocurrido.

Si por no acelerar acontecimientos conocidos, se introducen otros puramente imaginarios, sobre todo para traer el desenlace, resultan casi iguales inconvenientes. En cuanto se trata de que obren en pocas horas, y en lugar muy limitado, causas que operan una revolución grande y completa en la situación ó en el ánimo de los personajes, es necesario de toda necesidad dar á estas causas imaginarias una fuerza que no hubieran tenido las reales; porque si la hubieran tenido, no hubiera habido que desechárlas y que inventar otras. Se necesitan

choques rudos, pasiones terribles y determinaciones muy precipitadas para que la catástrofe de una acción sobrevenga, lo más tarde, veinticuatro horas después, de haber comenzado. Es imposible que las relaciones entre personajes tan impetuosos y violentos, no sean exageradas y faeticias. Siendo el cuadro trágico de igual dimensión para todos los asuntos, necesariamente todo lo que en él se mueva ha de llevar la misma marcha; de aquí la uniformidad, no sólo en las pasiones eficientes, sino en la propia marcha de la acción, uniformidad tal, que se han llegado á contar y á medir los pasos que ha de dar en cada acto y con que ha de precipitarse de la exposición al nudo y del nudo al desenlace.

Ingenios de primer orden han compuesto con arreglo á este sistema: admirémoslos doblemente por haber acertado á producir raras bellezas sujetos á tantas trabas; pero negar inevitables defectos en que les ha hecho incurrir el sistema, no es amor racional al arte, no es interés por su perfección, no es respeto sincero al mérito de esos grandes poetas: admiración de tal especie es verdadera admiración de cortesano.

Los falsos acontecimientos han producido, en parte, sentimientos falsos, y la repetición de éstos ha llegado á convertirlos en máximas. Así se ha formado esa moral teatral, opuesta en muchos puntos á la moral verdadera y al buen sentido práctico, moral contra la cual se han dirigido, especialmente en Francia, eseritos que se conservan, á los que se ha dado respuestas olvidadas.

No sería necesario insistir mucho sobre la influencia que estas falsas máximas, pomposamente manifestadas y practicadas en la tragedia, han podido ejercer en la opinión; pero es innegable que han ejercido alguna,

porque, al fin, el placer sentido al escucharlas sólo puede provenir de que se las juzga verdaderas y de que se asiente á ellas. Se aceptan pues, y cuando en la vida real se presenta luego algún incidente á que sean aplicables, es muy natural que se recuerden. Curioso sería, sin duda, un estudio de la influencia que las opiniones de teatro han ejercido en el conjunto de las ideas morales. No pienso hacerlo ahora; pero no quiero desperdiciar la ocasión de citar á lo menos un ejemplo de esta influencia perniciosa: me refiero á la del suicidio. Es muy común en la tragedia, y el motivo de esta frecuencia es obvio: se ponen en juego en ella hombres en circunstancias tan extremadas; se les hace entrar en planes de donde es tan difícil que todos salgan airosos; se les da un impulso tan violento hacia un objeto único, que es imposible suponer que se resignen los que no lo logren, y que hallen ya en la vida algo que les retenga y les agrade; de ahí que el poeta se desembarace de ellos con una puñalada.

A fuerza de práctica se ha llegado á la teoría, y un poeta ha dado la fórmula del suicidio en estos dos versos célebres:

Quand on a tout perdu, quand on n'a plus d'espoir,
La vie est un opprobre, et la mort un devoir.

Pero saliendo del teatro, y entrando en la experiencia y en la historia, y aun en la historia de las naciones paganas, se ve que los suicidas no son tan frecuentes como en escena, sobre todo en las ocasiones en que los emplean los poetas trágicos. Hombres agobiados por las mayores desgracias, no conciben la idea del suicidio, ó si la conciben la rechazan como una debilidad ó un cri-

men. El tiempo en que vivimos ha sido fecundo en catástrofes insignes y en grandes esperanzas defraudadas, ¿y las han seguido muchos suicidios? no; y si la manía se ha hecho ahora tan frecuente, no es entre personas que hayan desempeñado gran papel en el mundo, sino entre jugadores desgraciados ó entre hombres que juzgan sin interés la vida, por haber perdido los más vulgares intereses; porque las almas capaces de vastos proyectos son de ordinario las más vigorosas y resignadas para sufrir los reveses. ¿No es, por consiguiente, un poco extraño que las máximas del suicidio se hayan reservado á las grandes ocasiones y á los grandes personajes? ¿No debe atribuirse á esta costumbre teatral el asombro que tantas personas han manifestado al ver hombres que, después de experimentar grandes reveses, no se suicidaban? Acostumbrados á que los personajes trágicos caídos pongan fin á su vida declamando pomposos alejandrinos, ó endecasílabos armoniosos, no es absurda su esperanza de que los grandes personajes de la vida real hiciesen lo mismo en casos semejantes. Merecen compasión, sin duda, los insensatos que, desesperando de la Providencia, concentran de tal modo su cariño en una cosa, que al perderla creen haberlo perdido todo y no tener ya nada capaz de interesarles en la tierra. Pero transformar en magnanimidad este extravío, hacer de él una especie de obligación y de punto de honra, es verter máximas deplorables en el teatro, sin considerar si podrán trasender á la vida real y corromper la moral pública.

Se ha reprendido mucho á los dramaturgos de la escuela francesa, sin exceptuar á los de primer orden, la participación excesiva que han dado al amor en sus tra-

gedias, y sobre todo, de haber subordinado frecuentemente á una intriga amorosa acontecimientos de la mayor importancia y en que está bien probado que el amor no ha ejercido la menor influencia. No pienso decidir aquí si es ó no es fundada esta censura; pero no puedo menos de hacer notar que, entre las causas que han contribuido á dar tal predominio al amor en la dramática francesa, nunca se ha contado la regla de las dos unidades. Y, sin embargo, tiene que ver en el asunto alguna cosa. Obligando, en efecto, al autor á concretarse á un número limitado de recursos, ha hecho que éste emplee con preferencia los suministrados por el amor, como la pasión más fecunda en incidentes rápidos y bruscos, y por consiguiente más susceptibles de ser encerrados en el estrecho cuadro de la regla.

Para producir una revolución en una tragedia basada en el amor, para hacer pasar una persona de la alegría á la tristeza, de una resolución á la contraria, bastan incidentes pequeños en sí, é independientes de la cadena general de la acción. Los hechos ocupan entonces la menor extensión posible en tiempo y en espacio. El descubrimiento de la existencia de un rival cuesta muy poco; un desdén, una sonrisa, una frase que dan ó quitan esperanzas, se ven y se oyen pronto, y producen inmediatamente el deseado efecto. Es difícil, pongo por caso, hallar una tragedia, como la *Andrómaca*, en que la acción marche con más rapidez y continuidad, precipitada por las mismas oscilaciones y dificultades que, al parecer, debieran detenerla. Racine no tuvo dificultad en encajar tal acción dentro del estrecho marco de su sistema, porque en ella todo depende de un pensamiento de *Andrómaca* y de la resolución que va á tomar. Pero las

grandes acciones históricas tienen orígenes, impulsos, tendencias y obstáculos muy diferentes y mucho más complicados; no se dejan, pues, reducir tan cómodamente en la imitación á condiciones que no han tenido en realidad.

Este predominio, dado el amor en la tragedia, no podía menos de influir en su tendencia moral: no era posible limitarse á sacrificar al desarrollo de esta pasión todos los incidentes dramáticos, ni subordinarle también los demás sentimientos, entre ellos los más nobles é importantes. No ignoro que el poeta trágico descarta cuidadosamente todo lo extraño al interés que se propone inspirar, en lo que hace muy bien; pero creo que todos los intereses puestos en juego en su plan deben ser desarrollados, y que si los elementos de un interés más serio y elevado de aquel á que con especialidad aspira se hallan ligados á la acción, de manera que no puede descartarlos por completo, se halla obligado á darles en la imitación el predominio que deben tener en el alma del espectador. Pero la dramática en que el amor domina no ha permitido siempre esto: muchas veces, si no me equivoco, ha puesto á los grandes poetas en el caso de relegar á la sombra lo más patético é importante de los asuntos tratados; y ha acontecido más de una vez á estos autores, que después de herir por casualidad, y como de paso, las fibras más morales del corazón, han tenido que abandonarlas rápidamente, para no comprometer el efecto de las emociones amorosas á que se encaminaba principalmente su plan.

Con la admiración profunda que Racine merece á toda persona no desprovista de sentido poético, y con la circunspección que un extranjero debe observar en sus

juicios sobre sus escritos, proelamados clásicos por dos siglos cultos, me permitiré presentar algunas reflexiones sobre la forma en que ha tratado el asunto de la *Andrómaca*. A pesar del arte exquisito y delicados matices con que el gran poeta pinta la pasión de Pirro, Hermione y Orestes, estoy seguro de que el interés de todo espectador, no muy sensible, sino meramente humanitario, se concentra todo en Astianax. Se trata, en efecto, de saber si un niño será ó no entregado á los que le quieren matar: y creo que cuantas veces se consiga llevar esta incertidumbre al ánimo de espectadores no preocupados por teorías arbitrarias, el sentimiento que excitará en ellos, se sobrepondrá sin duda á todos, y no prestará gran atención á las agitaciones y penas de héroes y heroínas que se aman á contratiempo. Sin embargo, el infeliz Astianax, el desdichado hijo de Héctor, sólo aparece en escena como un accesorio y un medio. Se ve que para el embrollo ó arreglo de las cuestiones amorosas, es preciso que la suerte del niño se decida; pero no se trata de él, sino por referencia á la cuestión amorosa, excepto cuando es Andrómaca la que habla. Así, Orestes no desea que le entreguen el niño por librarlo de sus verdugos, sino porque entra en sus planes amorosos que Pirro se lo niegue.

Je viens voir si l'on peut arracher de mes bras
Cet enfant dont la vie alarme tant d'états;
Heureux si je pouvais, dans l'ardeur qui me presse,
Au lieu d'Ashtanax lui ravir ma princesse!

Así, cuando Pirro niega la víctima inocente, alega la compasión como causa de su negativa; pero el espectador no se engaña; comprende que el verdadero motivo de la negativa es no herir el corazón de Andrómaca, y

procurarse una recomendación á sus amores. Tan cierto es, que euando Andrómaca reehaza su pasión, le declara que va á entregar á Astianax; y se ve entonces, de un lado una mujer prosternada, gritando: «No matéis á mi hijo»; y, de otro, un amante que dice á esta mujer que el niño será entregado, en castigo de sus desdenes, á Pirro. El sentimiento más simple y más común, no se le ocurre á Pirro. El hijo de Aquiles no supone siquiera que Andrómaca puede amar á su hijo, independientemente del amor ó del odio al hombre que la requiebra.

Non vous me haïsez, et dans le fond de l'âme,
Vous craignez de devoir quelque chose à ma flamme.
Ce fils, ce même fils, objet de tant de soins,
Si je l'avais sauvé, vous l'en aimeriez moins.

Nótese, se dirá, que Pirro, una vez resuelto á entregar el niño á sus verdugos, muestra pesar por la suerte del inocente. Sí; pero á causa de Andrómaca: ve el dolor y la desesperación en que la pérdida del hijo adorado va á sumir á la mujer amada; esto le importa, y no la vileza de que se hace cómplice accediendo á un acto de política inhumana. ¡Pero qué! El amor le fascina hasta el extremo de pensar si Andrómaca no sentirá algunos celos viendo en brazos de otra mujer al que ha entregado su hijo:

Crois-tu, si je l'épouse,
Qu' Andromaque en son cœur n' en sera pas jalouse!

Que la muerte de Astianax no es nada en la tragedia, en nada se demuestra mejor que en el modo que tiene Fénix de juzgarla. Fénix no está enamorado; no tiene interés particular en aquella persecución de un niño por

toda Grecia; y se le calumniaría creyéndole malvado. No parece tampoco de aquella bondad completamente filosófica, que sólo se encuentra en los confidentes trágicos virtuosos, y que tenía sus puntos y ribetes de peregrina. En efecto, estos personajes se mezclan en todo, y nunca obran con miras personales; están muy enlazados á la acción trágica, pero nunca por motivos propios; sus intereses y pasiones son las pasiones é intereses de otros. Perfectamente desinteresados y llenos de celo, sin embargo; inaccesibles á la corrupción y á las tentaciones, son cortesanos de nueva especie, que se olvidan á sí mismos, que no son nada en el mundo y que no quieren ser nada: son espíritus puros que se han encarnado momentáneamente sólo para hacer una tragedia. Por lo mismo no es raro verlos hacer gala de discreción altísima en medio de las pasiones más furiosas, y de admirable sangre fría en los peligros más graves. Y esta imperturbable calma y este desinterés absoluto han sugerido á algunos críticos la idea, un tanto peregrina, de comparar los confidentes de la tragedia francesa á los coros griegos.

Pero volvamos á Fénix. Elogiando á Pirro por haberse resuelto al fin á entregar á Astianax, no indica sospecha alguna de que tal resolución sea cobarde y bárbara. Hay un momento en que parece á punto de manifestar algún escrúpulo; se presta ateneión, y se le oye decir:

- Oui, je bénis, seigneur, l'heureuse cruauté
Qui vous rend.....

Y Dios sabe lo que hubiera añadido, si Pirro no hubiese cortado bruscamente tan expresivo exordio.

Nada he dicho de Hermione: nada hay que decir relativamente á este aspecto. Ebria de felicidad al ver á Pirro devuelto á su amor, ¿puede ocurrírsele que la muerte de un niño es la causa de su dicha? Vese, sin embargo, obligada á pensar en ello un instante, cuando Andrómaca suplica su intercesión con Pirro; pero se excusa de acceder á la súplica de la madre desolada so color de un *deber austero*, y se limita á decir:

S'il faut flechir Pyrrhus, qui le peu micux que vous?
Vos yeux assez longtemps out regné sur son âme,
Faites-le prononcer, j'y souscirai, madame.

Esto es, no insistiré en qué degüellen á tu hijo.

Abominable preocupación, instituciones falsas y pasiones sin freno habrán podido, si se quiere, arrastrar á uno ó muchos hombres, ó acaso á una nación, al extremo de ferocidad que tales costumbres suponen; concederé que esta ferocidad es compatible con el amor más refinado y tierno; iré más lejos, creeré, si es preciso, que el amor mismo haya podido engendrar semejante olvido de los más universales sentimientos. Lo que me asombra, lo que quisiera saber y apenas me atrevo á preguntarlo, es cómo donde tales costumbres y tal y tan completo olvido de los sentimientos más humanos y universales se presentan, no han de constituir para el espectador la parte principal y dominante del espectáculo. Trabajo me cuesta comprender cómo ante fenómenos morales tan espantosos y extraños, pueden interesar vivamente las inquietudes y las querellas amorosas. ¿Cómo la atención no se inclina con preferencia á observar en el corazón y en la mente de tan estupendos personajes los sentimientos é ideas que hacen de ellos una excepción de la

raza humana? Que si ciertos sentimientos é ideas no son individuales, sino de una época ó de un pueblo, aun importa más observar todos sus indicios, saber cómo se producen y apreciar sus resultados. Me euesta, sobre todo, mucho el concebir que en el choque de las pasiones de Pirro, Hermione y Orestes no sea Astianax el objeto principal de la inquietud de los espectadores, y que éstos pueden interesarse en los suspiros y arrebatos de los tres amantes por un motivo menos atormentador que el de saber si el desventurado niño será ó no sacrificado.

Pero acaso, en el sistema dramático donde el amor domina, es de rigor considerar todo lo demás como accesorio; y Raefine, al parecer, así lo ha estimado, pues la *Andrómaca* termina sin decidirse la suerte de Astianax. Queda por el momento en seguridad con su madre, el pueblo los ha tomado bajo su protección; pero el proyecto de inmolar al hijo de Héctor subsiste; la vida del desdichado continúa en peligro, porque sus enemigos son siempre los más fuertes, y los motivos que para sacrificarlo existían más parecen reforzados que otra cosa, desde el instante en que la madre parece haber logrado partidarios en la misma Grecia.

La observación que hago aquí sobre la *Andrómaca*, podría aplicarse á multitud de tragedias en que el amor predomina de tal suerte, que una vez dichosos ó muertos los personajes enamorados, ya no queda en la acción nada que interese; en que todo lo que es amor se refiere al amor, y no despierta la atención sino como medio ú obstáculo á las amorosas llamas. Hay, por ejemplo, en la misma *Andrómaca* la indicación de un hecho que, si con atención se axaminase, podría producir efecto contrario

al sentimiento que el poeta quiere inspirar respecto á la viuda de Héctor. Me refiero á lo que en la primera escena dice, á propósito de Astianax, Orestes:

J'apprends que pour ravir son enfance au suplice,
Andromaque trompa l'ingénieux Ulysse;
Tandis qu'un autre enfant, arraché de ses bras,
Sous le nom de son fils fut conduit au trépas.

Si el espectador, digo, tomase esto en serio y quisiera juzgar á Andrómaca con arreglo á lo que el autor relata de ella, el recuerdo de esta acción tan cruel menguaría, sin duda, la compasión que le inspira la protagonista; porque al espectador no interesan Andrómaca y Astianax previamente, sino una madre y un niño; y si halla una madre que ha podido entregar el hijo de otra á la muerte, no se sentirá hacia ella igual simpatía, cuando se la considere á punto de perder su hijo. Creo que para interesarse mucho en las desgracias de cualquier personaje, es necesario hallar en él humanitarios sentimientos. Un ser humano que no hubiera sabido qué es compasión hasta necesitarla, correría peligro de interesar débilmente. Lo más que se le podría conceder sería un penoso sentimiento, mezcla de horror y conmiseración; y la misma Andrómaca, de ser verdad que había cometido una crueldad por evitar una desgracia, nos conmovería menos cuando el infortunio la agobia; su dolor parecería un castigo; sus lágrimas manchadas en su fuente misma y sin la eficacia que tienen las de una madre que pide la vida de su hijo.

Un crítico, que durante algún tiempo ha sido una autoridad en literatura (1), parece sospechar que la idea

(1) La Harpe, *Cours de Littérature*.

del sacrificio de Astianax podía producir un sentimiento perjudicial al efecto de la tragedia de Racine, y allana las dificultades de esta manera: «Si Pirro, dice, no obtiene la mano de Andrómaca, entregará el hijo de esta princesa á los Griegos, que se lo piden. Tienen derecho á esta víctima, y no puede negar á sus aliados la sangre de su enemigo común, como no pueda decirles:—Su madre es mi esposa, y su hijo es mi hijo.—He aquí motivos suficientes, bien concebidos y muy dignos de la tragedia.» ¡Derecho! ¡Derecho á matar un niño porque es hijo de un enemigo! El crítico no lo creía así, pues añade á continuación estas palabras, no menos estupendas: «Aunque el sacrificio de un niño *pueda parecernos cruel*, las costumbres conocidas de aquel tiempo, las máximas políticas y los derechos de la victoria lo autorizaban suficientemente.» Quizá; pero en tal caso, esas costumbres, esas máximas políticas, ese modo de entender los derechos de la victoria, que dan al hombre la horrible facultad de inmolar á una inocente criatura, constituyen, como aspecto más horrible y más dramático del asunto, el verdadero asunto, á mi juicio, pues á su lado el amor es una frivolidad, una pasión de lujo. Pero ¿no ha de admirarse, se me dirá de seguro, no ha de admirarse el arte eximio del poeta, que ha sabido cautivarnos con intereses amorosos, en presencia y, por decirlo así, á pesar de los intereses más puros y sagrados? Ha de admirarse, sin duda; pero ¿no ha de permitirse también reprender algo á un sistema en el cual uno de los más felices ingenios gasta todos sus recursos en procurar el predominio de una impresión secundaria, por encima de una impresión tan pura, tan religiosa, tan eminentemente poética como la piedad por un niño que los homi-

bres querían sacrificar invocando pretendidos derechos de política y victoria? ¿No falta nada á un sistema que obliga ó que expone sucesivamente á un autor á sofocar la voz de la humanidad, para que sólo se escuche la del amor?

No he tratado de señalar todos los efectos que las reglas han producido en la dramática; para ello hubiera sido preciso examinar, en todo su desarrollo, la tragedia, tal cual ha resultado de la aplicación de las reglas. Si, como creo haber demostrado, introducen en el arte elementos extraños, imponen á los asuntos dramáticos forma independiente de su naturaleza, claro está que la tragedia no ha podido admitirlas sin experimentar en todas sus partes su funesta influencia; y otro tanto puede decirse de todas las reglas facticias en todos los géneros de la poesía.

Considérese qué principios se han elegido para fundar estas reglas. Todas han sido tomadas de la práctica. Así, en el poema épico, la *Ilíada* ha servido de fundamento para hallar sus reglas; y el razonamiento hecho para probar que se hallan en ella, es seguramente uno de los más curiosos que ha forjado la inteligencia humana. Se ha dicho: «Habiendo Homero alcanzado la perfección cumpliendo tales ó cuales condiciones, estas condiciones deben ser necesarias en todo, para todo y perpetuamente.» Se ha olvidado en esto uno de los más esenciales caracteres de la poesía y del ingenio humano: no se ha visto que todo poeta digno de este nombre toma para el asunto que trata las precisas condiciones y los caracteres propios, y que á un objeto determinado y especial, nunca deja de acomodar medios igualmente especiales. Por eso las reglas generales, deducidas, Dios sabe cómo, de la *Ilíada* para imponerlas á todo poema importante de alto vuelo, han resultado, no sólo gratui-

tas, sino inaplicables á muchas obras de primer orden porque los autores de éstas han visto en su asunto, como en el suyo Homero, lo individual y propio del mismo; y porque, como el cantor de Aquiles, se han conformado en su ejecución á esta vista primera, á esta rápida y simultánea percepción de los medios convenientes á su objeto. Los teóricos de la epopeya han debido hallar en muchos poemas épicos cosas no sospechadas ni previstas, porque no estaban en la *Ilíada*. Pero los teóricos de la epopeya son, al parecer, más transigentes que los del drama: de las reglas deducidas de la *Ilíada* han admitido excepciones para los asuntos que no sean acomodables á estas reglas; y como dejan de ser numerosas estas excepciones, más numerosas todavía que los casos regulares, debemos felicitarnos de esta condescendencia de los reguladores de la épica.

Entre las obras modernas que se acrean más al ideal convenido para el poema épico, y tenidas por clásicas en toda Europa, hay tres en que se han podido aplicar, en más ó en menos, las reglas homéricas y el tipo regular del género: tales son *La Jerusalén libertada*, *Los Lusíadas* y *La Henriada*. Respecto á la *Divina Comedia*, el *Orlando furioso*, *El Paraíso perdido* y *La Mesiada*, los críticos, á pesar de sus afanes por encaillarlos en sus teorías, no han conseguido este objeto: estos poemas siempre se les han escapado por alguna parte. En el primero han buscado inútilmente cierta unidad conforme á la idea general que de él se habían formado; en el segundo no han logrado saber á punto fijo quién es el protagonista; en el otro los acontecimientos no son de la épica propiamente dicha; tanto, que han concludido por no saber qué título dar á estas composiciones dís-

colas, pudiendo convenirse únicamente que en bellezas y atractivos no desmerecen de los modelos á que no se parecen. Es chistoso que los críticos, en vez de tomarse tal trabajo para colocar bajo una denominación común tantos poemas diversos, no hayan caído en la cuenta de que tal denominación no existía *à priori*, y que el verdadero título de cada poema era el que cada autor le había dado. Pero esto era demasiado opuesto á la cómoda idea de la unidad; la teoría necesitaba, para su satisfacción, un nombre común á todos los poemas épicos. Pero para ello la teoría debía anticiparse á la práctica: entonces ya no más excepciones obligadas, y, por consiguiente, no más tropiezos ni dificultades.

Obligados á admitir excepciones, los críticos épicos han procurado restringirlas y limitarlas, combatiendo en honor de las reglas hasta cuando parecía que era sacrificarlas; y han declarado que el privilegio de infringirlas sólo se concedió á los grandes genios. ¿Es discreta esta razón? Si los grandes genios son los infractores de las reglas, ¿cómo sostener que están fundadas en la naturaleza, y que sirven para algo?

Respecto á la unidad de lugar, es imposible engañar á un hombre de gusto, y muy difícil respecto á la de tiempo. En cuanto cambia una decoración, ya está cogido el autor en flagrante delito, y demostrándose, *ipso facto*, su ignorancia de los elementos del arte.

¿Y por respeto á quién habrá de soportarse perpetuamente esta traba? ¿Por respeto á algunos comentadores de Aristóteles? ¡Oh, si Aristóteles lo supiera! Pero ¿no está ya bien demostrado que nunca pensó en prescribir á la tragedia reglas impuestas á nombre suyo, y que se abusa de su autoridad para establecer un deplorable des-

potismo? Si el gran filósofo resucitara y le presentasen como obra suya nuestros axiomas dramáticos, ¿no los acogería como M. de Pourceaugnac á los jóvenes del Languedoc y Picardía, empeñados en que se declare su padre? Obsérvese por qué camino se han introducido en el teatro francés las decantadas reglas. Aubignac fué el primero que sostuvo que no había tragedia sin ellas; Mairet fué el primero que las puso en práctica, y Chapelain el encargado de las negociaciones necesarias para vencer la oposición de los actores á representar obras en que las reglas se observaban. Las recién nacidas reglas sirvieron á Seuderi para hacer pasar al gran Corneille muy malas noches. Corneille se resistió algún tiempo á soportar el yugo, y sólo se sometió tarde y con protestas. Racine lo llevó con todo rigor, porque oponerse á un error que está en la fuerza de la juventud, á nadie se le pasa por la cabeza.

Los ingenios más independientes y cultos son los últimos en levantarse contra un error que va á establecerse, y los primeros en combatir un error que lleva mucho tiempo de reinado: no les es dado hacer más. Racine llevó, pues, el yugo; pero no se ve que lo haya amado. ¿Y por qué había de amarlo? ¿Qué obligación tenía de someterse á los preceptos de Aubignac? ¿Qué bellezas les debe? Más fácil sería decir en qué, cómo y cuánto han contrariado y cohibido su admirable ingenio, que en qué le han ayudado. Acaso se dirá que aquel clarísimo ingenio se hubiera extraviado ejercitándose en más vasto campo.

Más justa, en mi concepto, sería la presunción de que Racine, en libertad, no hubiera abusado de los felices dones naturales, y de que, tratando asuntos más altos y

más graves, nada hubiera perdido en el delicado gusto y claro juicio que le hacen encontrar siempre lo más verdadero y bello. Se puede presumir que el amor no era la única pasión que podía expresar con elocuencia; que con más medios para penetrar en las profundidades de la historia, y para seguir la marcha franca y natural de los sucesos trágicos, no hubiera olvidado el secreto de ese estilo encantador, en que el arte se oculta en la perfección; en que la elegancia sirve á la exactitud; en que cada rasgo revela el sentimiento profundo que desenvuelve todos los matices de las ideas y de los objetos, con el don de fijarse en los más poéticos.

Pero Racine, se oye decir á cada instante, Racine y otros muchos poetas, no tan excelsos, pero tampoco vulgares, han examinado las reglas de que se trata y las han aceptado. ¿Y no es orgullo intolerable el creer que se ve más y mejor que esos hombres, por la sola circunstancia de haberse dejado sujetar con lazos que hubieran podido romper sin grande esfuerzo? No, no hay orgullo en creerse, en ciertas cosas, más ilustrado que los grandes hombres que nos han precedido. Cada error tiene su época, y, por decirlo así, su reinado, durante el cual subyuga los espíritus más cultos: hombres superiores han creído en brujas durante siglos enteros, y no es, seguramente, orgullo el creerse hoy más ilustrado que ellos en punto á hechicerías.

Una vez adoptadas estas reglas, observe usted ¡cuántos esfuerzos no se han necesitado para conservarlas! ¡cuántas nuevas razones que aducir en cada ataque! ¡qué de reparos para sostener un edificio ruinoso por todas partes! ¡cuántas concesiones arbitrarias en la teoría, sin ventajas positivas para la práctica! Usted mismo, que-

riendo discurrir más racionalmente sobre ellas, se ha visto obligado á alterar un poco su fórmula sacramental. En vez de *unidad de tiempo*, habla usted de *unidad de día*, me atrevo á suponer que por haber comprendido lo absurdo de un término que nada significa, si trata de expresar otra cosa que la conformidad entre el tiempo real de la representación y el ficticio que se atribuye á la acción representada. Aun en este caso, la frase *unidad de tiempo* no expresa con suficiente precisión la idea. Ha hecho usted bien en abandonarla; pero la que en su lugar adopta usted, como expresa en concepto muy preciso, deja más al descubierto la arbitrariedad de la regla. Se entiende bien lo que significa unidad de día, pero se siente uno tentado á preguntar: ¿y por qué precisamente un día? Me atrevo también á anunciarle que tendrá que cambiar asimismo el término *unidad de lugar*, porque sólo puede significar la permanencia de la acción en el sitio en que una vez la ha visto presentada el espectador. Pero si admite usted que el lugar de la acción puede trasladarse á corta distancia, hace falta otra frase que exprese otra cosa que la estricta unidad de lugar por usted sacrificada. No es disputar sobre la exactitud de las palabras; porque la falta de la expresión y la dificultad de hallar una clara y previa, dimanar aquí de lo arbitrario, vago é indeciso de la misma idea cuya expresión se busca.

Se espanta V. por mí de la temeridad del proyecto de hacer soportar á mi patria tragedias no sometidas á las reglas. «¡Júzguese por la muestra, dice usted, del proyecto de introducir semejante innovación en Italia!» No me corresponde decir la acogida que al ensayo dramático juzgado por usted, han dispensado mis compatriotas, pero en tesis general, puedo asegurarle que las ideas ro-

mánticas no están en Italia tan desacreditadas como usted supone. Son muy discutidas, lo cual es un presagio de triunfo para la razón. Algunos escritores, disgustados de la pedantería y falsedad de las teorías corrientes sobre la poesía y la literatura en general, y asombrados por las verdades acerca de lo bello expuestas en algunas obras francesas, inglesas, alemanas é italianas, han dedicado particular atención á estas cuestiones. Sin adoptar ninguno de los sistemas propuestos por los literatos filósofos, han tomado de todas partes las ideas que han estimado verdaderas, han separado las que, á su juicio, se referían á circunstancias locales, particulares sistemas filosóficos ó nacionales prejuicios, y se han afiliado á un principio general, que han expuesto enriquecido con nuevas pruebas y engrandecido, á mi ver, dejando al principio y á las doctrinas la denominación de románticos, aunque ésta no representa para ellos el mismo conjunto de ideas á que en otras naciones se ha aplicado.

Iría más allá de lo cierto si le dijera que sus trabajos han obtenido un éxito completo. El error en ninguna parte ni en ningún género, se deja destruir en un día. La tortura duró mucho después del inmortal tratado *De los delitos y las penas*; y esto supuesto, habría que ser muy impaciente para quejarse de la tenacidad en las preocupaciones literarias. Pero entre los defensores de estas doctrinas, que siento no poder enumerar rápida y colectivamente, hay personas dedicadas con especialidad á estudios filosóficos y habituadas á llevar á toda discusión la luz producida por un gran cúmulo de conocimientos; hay poetas, cuyo ingenio no niegan ni aun los que no comulgan en los mismos principios literarios; poetas que han puesto á contribución su ingenio, unos para po-

pularizar su doctrina, otros para justificarla con felices ensayos. Eminentes talentos, prevenidos contra los nuevos principios, han llegado á aceptarlos. El error está ya turbado en su quieta y pacífica posesión; andando el tiempo, será desposeído; y como es frecuente en los hombres que abandonan por cansancio la defensa de errores antiguos, exagerar las nuevas verdades, é interpretarlas con pedantesco rigor como para hacer ver que no han venido demasiado tarde á su auxilio, no desespero de que llegue día en que los actuales románticos de Italia oigan censuras por no ser suficientemente románticos.

El reinado de los errores grandes y pequeños tiene, á mi modo de ver, dos períodos distintos. En el primero triunfan como si fuesen verdades; son admitidos sin discusión, predicados con aplomo, afirmados, impuestos, elevados á la categoría de reglas citadas sin razonar, como leyes, contra los que de ellas se apartan en la práctica. Si hay alguno suficientemente osado para negarlas ó combatir las, se le dice secamente que no tiene razón, y de ahí no se pasa. Pero poco á poco aumenta el número de hombres que no merecen respuesta; la reclaman, la exigen, y tanto ruido hacen que no es posible fingir que no se oye la algarada: hay que creer que existen, no se puede decir que se les ha confundido, llamándolos sostenedores de paradojas. Aparecen entonces impugnadores (que por extraña fatalidad son siempre gentes de talento), y con argumentos que nadie había sospechado, se encargan de probar que la cosa cuya verdad se niega es de utilidad incontestable; que es preciso examinar con todo rigor su fundamento; que en la guerra que se le ha hecho hay algo de pueril y de ligero; que las razones acumuladas para demostrar su falsedad son de evidencia completa-

mente vulgar y casi necias. Dicen que no hay que fijarse en apariencias, sino buscar en la duración de esta opinión las razones de su conveniencia, y la prueba de su utilidad en la feliz aplicación que de ella han hecho hombres de mucho más ingenio que los de ahora.

Poco tiempo de vida queda ya á los errores llegados á esta segunda época: una vez desalojados de sus primeros baluartes, no vuelven á entrar en ellos. No estoy lejos de creer que la regla de las dos unidades se halla en este segundo período: ya no se intenta basarla en la idea de la ilusión y de la verosimilitud, idea absoluta y con la cual no caben transacciones; pero esta idea no es defendible porque su falsedad está ya conocida. Es preciso, por consiguiente, probar que las reglas no necesarias en sí lo son al menos para obtener ciertos efectos tenidos por ventajosos y que dependen de su observancia. Hállanse desde este momento en una posición nueva que parece todavía bastante favorable; en ella las han defendido hombres muy hábiles, lo reconozco; mas en este cambio de posición sólo puedo ver un paso, pero un gran paso, del error á la verdad.

¿Me atreveré á decirle que hasta en Francia, donde las reglas de que hablamos se hallan tan arraigadas, donde hay costumbre de verlas cumplidas en obras maestras incomparables dentro del sistema en que han sido concebidas; me atreveré á decirle que su período de decadencia no está probablemente muy lejano? Indúceme á creerlo la tendencia histórica que el teatro francés parece haber tomado hace algún tiempo. Ensayos aislados, seguidos á veces de éxitos efímeros, habían aparecido en otras ocasiones, pero nunca la tendencia había sido tan decidida, y las causas son notorias y

se podrían explicar fácilmente. En nuestros días tenemos tragedias históricas, de cuyos continuos y brillantes éxitos se puede augurar que el voto de la posteridad ha de serles favorable; insignes ingenios marchan hoy por este camino, y parece que han inaugurado para el arte dramático nuevo período no menos glorioso que el precedente. Ó mucho me engaño pues, ó á medida que el arte teatral avance en el vasto campo de la historia, habrá más ocasiones de evidenciar los inconvenientes de la regla de las dos unidades; y los hombres de ingenio acabarán por sacudir indignados el yugo que les impediría expresar fielmente concepciones gloriosas para su nombre y progresivas en el arte. Comprenderán la extraña falsedad en que incurrirían renunciando materiales trágicos, variados y grandiosos, ofrecidos por la realidad y la naturaleza, para forjar otros novelescos é imaginarios. En todos tiempos y países hallarán, elevados fuera de lo vulgar por la energía de su carácter, hombres que han caído ó triunfado en las grandes empresas y han dado la medida de las fuerzas humanas.

Estos privilegiados talentos se preguntarán con imparcialidad si los poetas dramáticos que han desdeñado las reglas, y las naciones que los admiran, son efectivamente, como tanto se ha dicho, poetas y pueblos bárbaros. Examinarán la ley que ha tiranizado á sus antecesores; se remontarán á su origen; verán quiénes la han promulgado, y por qué causas ó motivos, y se indignarán de la proposición de seguir obedeciéndola. Por muy general que pueda ser la preocupación dominante, necesitarán menos valor para sustraerse á ella, cuando consideren que la mayor parte de los poetas cuyas obras sobreviven, han tenido también que dominar alguna pre-

ocupación, y no han logrado la inmortalidad sino oponiéndose en alguna cosa á su siglo.

Es, por otra parte, imposible que esta preocupación no se debilite de día en día: el gusto, siempre en aumento, á los estudios históricos acabará por modificar también las ideas de los espectadores, y por hacer raros y difíciles los éxitos teatrales debidos sólo á la ignorancia del público. La historia parece que alcanza la categoría de ciencia; se la restaura y rehace en todas sus partes; se comprende que lo que hasta ahora ha pasado por tales casi una simple abstracción sistemática, una serie de tentativas para demostrar ideas verdaderas ó falsas con hechos, más ó menos desnaturalizados siempre por la intención parcial á cuyo servicio se sujetan. En los juicios del pasado, en la apreciación de las costumbres antiguas, de las antiguas leyes y de los antiguos pueblos, lo mismo que en las teorías de las bellas artes, siempre ideas convencionales y vanidosas pretensiones de alcanzar un objeto aislado y exclusivo han dominado y falseado la inteligencia humana.

A medida que el público vea más claro en la historia, le cobrará más afición, y estará más propenso á preferirla á las ficciones individuales. Acostumbrado á hallar en el estudio de los sucesos causas sencillas, verdaderas y variadas hasta el infinito, hará, de verlas desarrolladas en la escena, su desco favorito y hasta acabará, creo, por extrañarse y murmurar, si, al asistir á una tragedia cuyo asunto le es conocido, observa que por no chocar con una preocupación, se descartan los incidentes más conmovedores y salientes. La escena francesa ofrece ya ejemplo de tentativas osadas para transportar la acción de los límites del precepto á los de la naturaleza; y

estas tentativas, rechazadas con una ira que hubiera querido ser desprecio, indican un principio de voluntad de sacudir el yugo. Pero transgresiones más prudentes han sido muy aplaudidas; y á poco que los escritores que se las han permitido quieran y sepan aprovechar el ascendiente que dan los éxitos obtenidos para obtener nuevos éxitos, creo que en ellos está el destruir la ley á fuerza de presentarle enmiendas. Mas si estõ llega á acontecer, ¿dónde se detendrá la reforma? No irá demasiado lejos: la naturaleza ha señalado los límites, y el arte del poeta consiste en conocerlos. Estos límites son la misma debilidad del hombre: su vida es demasiado corta; la influencia de su voluntad se restringe fácilmente por los obstáculos más próximos; la energía de sus facultades, su misma fuerza conceptora, disminuyen demasiado á medida que obran sobre objetos más lejanos ó esparcidos, para que una acción humana pueda extenderse nunca ni prolongarse más allá de ciertos límites. Así, todo poeta que haya comprendido bien la unidad de acción, verá en cada asunto las medidas de tiempo y de lugar que le son propias; y después de haber recibido de la historia una idea dramática, procurará expresarla con fidelidad, y podrá conseguir que su efecto moral resalte. Libre de la obligación de poner en juego brusca y violentamente los hechos, podrá mostrar en cada uno la verdadera acción de las pasiones. Seguro de interesar con la verdad, no se creará obligado á inspirar pasiones al espectador para cautivarle; y sólo procurará conservarle, así como la historia, la imparcialidad, que es su carácter más solemne y poéticos.

No es, fuerza es decirlo, participando del furor, angustias, deseos y arrogancias de los personajes trágicos

como se llega al grado de emoción más alto; elevándose sobre esta esfera mezquina y agitada, remontándose á las puras regiones de desinteresada contemplación, y considerando los sufrimientos inútiles y las vanas alegrías de los hombres, es como se sienten con más viveza el terror y la piedad para consigo mismo. Tratando de desatar en almas tranquilas la tempestad de las pasiones, no es como el poeta ejerce su poder con mayor eficacia. Haciéndonos bajar, nos entristece y extravía. ¿A qué tanto trabajo para tan pobre objeto? Concretemos nuestra petición á que sea veraz; exijámosle sólo que comprenda que comunicándonos las pasiones capaces de conmovernos, no pueden emocionarnos éstas de una manera atractiva, sino fomentando en nosotros el desenvolvimiento de la fuerza moral, con cuyo auxilio se las domina y juzga. De la historia puede el poeta obtener sin esfuerzo sentimientos humanos; éstos son siempre los más nobles y los que más nos hacen. Con las pasiones que han atormentado á los hombres á la vista, puede hacernos conocer ese fondo común de debilidad y miseria que predispone á una indulgencia, no de hastío y desprecio, sino de caridad reflexiva. Haciéndonos presenciar sucesos que nos interesan, no como actores, sino como testigos, puede habituarnos á fijar nuestra atención en esas ideas serenas y elevadas que se desvanecen ó borran al contacto de las impuras realidades diarias, y que mejor cultivadas y más presentes, afirmarían sin duda nuestra dignidad y prudencia. Pretenda, como debe, si puede, conmover fuertemente las almas; pero conmuévalas vivificando, desarrollando el ideal de bondad y de justicia que cada una en sí lleva, y estrechándolas en un ideal de pasiones facticias; conmuévalas elevando la razón, y no ofuscán-

dola, ni exigiendo de ella humillantes sacrificios en pro de nuestra molicie y de nuestras preocupaciones.

Para terminar esta ya tan larga carta, permítame usted que le manifieste una impresión agradable que me ha producido la lectura del artículo donde combate usted mis opiniones literarias.

Examinando el trabajo de un extranjero que no tiene el honor de qué usted lo conozca personalmente, ha censurado usted lo que estima contrario á la idea que usted tiene de la perfección dramática; pero las críticas, suavizadas por lisonjeras apreciaciones, no están inspiradas, por decirlo así, sino en el interés universal de la literatura. No hay traza en ellas de esa animosidad y desdén con que en todos los países suele hablarse de las literaturas extranjeras. Combate usted hasta por los lares poéticos de Italia, como persona que quisiera para todos los países la perfección artística y que donde quiera que la halla la considera como riqueza común, como patrimonio de toda inteligencia susceptible de apreciarlo. No le ofenderé aplaudiendo esta generosa disposición que aparece en todo su escrito, porque la disposición contraria es absurda é injusta; pero no puedo ni quiero eximirme de la grata impresión que toda alma noble experimenta, sin duda, viendo que esta necesidad de benevolencia y de justicia se hace cada día más frecuente en Francia y en Italia, y reemplaza á aquellos odios literarios que á puro ridículos no resultaban molestos. No ha mucho tiempo aún, quien juzgaba imparcialmente á ingenios extranjeros incurría en falta de patriotismo: como si este noble sentimiento pudiera estar basado en la suposición absurda de una perfección exclusiva, y obligar, por consiguiente, á adoptar unos celos estúpidos

para base de sus juicios; como si el corazón humano estuviese tan cerrado á afecciones simpáticas que no pudiera amar con fuerza, sin aborrecer fuertemente; como si la comunidad de dolores y esperanzas, el sentimiento de la misma dignidad y miseria, el vínculo universal de la verdad, no pudiesen, aun bajo el punto de vista literario, acerear unas á otras las naciones, más que lo que las diferencias de idioma y algunos grados de latitud pueden separarlas. Es doloroso por cierto que escritores distinguidos, los mismos que debieran haber utilizado su ascendiente para corregir al público de este falso egoísmo nacional, hayan procurado reforzarlo; pero el sentido común de los pueblos, y un sentimiento preponderante de concordia, han triunfado de estos esfuerzos, defraudando las esperanzas de odio. Italia ha dado poco hace ejemplo de esta disposición consoladora. Un hombre célebre, á quien solía escuchar con deferencia, había anunciado que dejaba tras de sí una obra donde consignaba sus pensamientos más íntimos. Se ha publicado el *Misogallo*, y la voz de Alfieri, aumentada con los prestigios del sepulcro, no ha despertado eco en Italia, porque otra voz más poderosa protestaba en todos los corazones contra un sentimiento que quería basar el patriotismo en el odio. ¡El odio á Francia! ¡El odio á esa Francia ilustrada por tantos ingenios y virtudes! ¡A Francia á quien debemos tantos ejemplos y verdades! ¡A quien no se puede ver sin experimentar una afección parecida al amor á la patria, ni dejar sin que al recuerdo de haber vivido en ella se mezele algo melancólico y profundo parecido á las nostalgias del destierro!....



POESÍAS.



EL 5 DE MAYO.

ODA Á LA MUERTE DE NAPOLEÓN I.

(Traducida por D. Juan Eugenio Hartzenbusch.)

Murió.—Cual yerto quédase,
Dado el postrer latido,
Del alma excelsa huérfano,
El cuerpo sin sentido,
Tal con la nueva atónito
El universo está.

La hora contemplan última
Del hombre del destino,
Y dudan que en el cárdeno
Polvo de su camino
Pie de mortal imprímase,
Que le semeje ya.

Le vi en el trono fúlgido
Y fue mi lengua muda;

Cayó, se alzó, y postráronle
Por fin en lid sañuda ;
Y al recio grito múltiple
Voz no añadí jamás.

Virgen de injuria pérfida
Y encomio lisonjero,
Mi Musa, cuando súbito
Se oculta el gran lucero,
Rinde á la tumba un cántico,
No efímero quizás.

Del Alpe á las Pirámides,
Del Rhin al Guadarrama,
Lanzó tras el relámpago
Él la celeste llama:
Hirió de Scila el Tánaïs,
Y de uno al otro mar.

Si esto fué gloria, júzguelo
Futura edad ; la nuestra
Humíllese al Altísimo,
Que dilatada muestra
De su potente espíritu
Quiso en el hombre dar.

El zozobroso júbilo
Que un gran designio cría,
Los indomables ímpetus
De quien reinar ansía,
Y obtiene lo que fuérale
Vedado imaginar,

Todo lo tuvo: obstáculos
Grandes y grande gloria,

Y proscripción y alcázares,
La fuga y la victoria;
Se vió dos veces ídolo,
Dos pereció su altar.

Dos siglos combatíanse
Cuando su voz oyeron,
Y á él como á ley fatídica
Sumisos acudieron:
Callar les hizo, y árbitro
Sentóse entre los dos.

Y de honda envidia y lástima
Objeto en su caída,
Cerrada en breve círculo
Desperdió su vida,
Odio y amor sin límite
De sí dejando en pos.

Envuelve y hunde al náufrago
Ola que, alzándole antes,
Dejaba que en el piélago
Con ojos anhelantes
Buscara en vano el mísero
Tierra distante de él.

Así abismaba al héroe
Tanto recuerdo amargo:
Él de historiarse impúsose
Mil veces el encargo,
Y mil cayóle inválida
La mano en el papel.

Mil veces ¡ay! al tétrico
Fin de inactivo día,
Bajas las ígneas órbitas,
Brazos con pecho unía,
Y le asaltó en imágenes
El esplendente ayer.

Y vió las tiendas móviles,
Y armas la luz volviendo,
Y el galopar belígero
Valles henchir de estruendo,
Las imperiosas órdenes
Y el pronto obedecer.

Quizás, ¡ay! de la pérdida
Rendido al desconsuelo,
Desesperó; mas próspera
Mano llegó del cielo,
Y á la región vivifica
Piadosa le llevó.

Donde floridos tránsitos
Ofrece la esperanza
Al campo en que magnífico
Premio sin fin se alcanza,
Y noche muda tórnase
La gloria que pasó.

Bella, inmortal, benéfica
Fe, por doquier triunfante,
De un nuevo triunfo alégrate:
Cerviz más arrogante
Al deshonor del Gólgota
Nunca se doblegó.

Libra los restos flébiles
Tú de injurioso acento:
Dios que alza y postra, dándonos
Tribulación y aliento,
Ya solitario el túmulo,
Al lado vigiló.

HIMNOS SACROS.

(Traducidos por D. José María Cuadrado.)

I.

NAVIDAD.

Qual masso che dal vertice.

Cual roca desprendida,
Que al ímpetu violento
De súbito hundimiento
Cediendo, siglos há,
Desde la cima al fondo
Abriéndose ancha calle,
A lo inferior del valle
Rodó, y allí se está;

Según cayó, la mole
Pesada yace, inerte,
Sin que á moverla acierte
Del tiempo el voltear,

Sin que á la cumbre vuelva
A ver el sol brillante,
Mientras no la levante
Esfuerzo singular:

Así yacía el hijo
De la culpa primera,
Desde que en la severa
Sentencia al incurrir,
De toda desventura
Le impuso Dios el sello,
Yugo que el fiero euello
No le dejaba erguir.

Nacidos para el odio,
¿Quién era la persona,
Quién era que «*perdona!*»
Pudiese á Dios elamar?
¿Al Santo inaeceesible
Volver á pacto eterno?
¿Al vencedor infierno
Su presa arrebatar?

Se nos ha dado un Hijo,
Naciónos un infante:
Si frunce su semblante,
Tiembla el poder del mal;
La mano tiende al hombre,
Que se reanima y cobra
Con ereees bien de sobra
Su rango primordial.

Brota del almo cielo,
Y baja, viva fuente;
Por la árida pendiente
Derrama el freseo humor:
Destilan miel los troncos,
Jardín es la aspereza,
Donde abundó maleza
Germina allí la flor.

¡Oh Hijo del Eterno,
Coeterno, igual en sede!
¿Qué siglo decir puede:
«Yo tu principio vi?»
Tú cres: del vasto empíreo
El cerco no te encierra;
Que empíreo, mar y tierra
Lo hiciste con tu sí.

¿Y tú ese frágil barro
Vestirlo te dignaste?
¿Por qué razón lo alzaste
A tanta dignidad?
¿Fué mérito? ¿Fué gracia?
Si en tu consejo oculto
Así triunfó el indulto,
¡Qué inmensa es tu piedad!

Hoy ha nacido; á Éfrata
Mansión profetizada
Sube la bienhadada,
La gloria de Israel,
La Virgen que en su seno

El gran misterio esconde;
Nace de quién y dónde
Predijo anuncio fiel.

La Madre en pobres lienzos
Envuelve al Dios desnudo;
Y en el pesebre rudo,
Que en cuna se trocó,
Le pone suavemente,
Y adora, ¡oh gozo intenso!
Postrada, al mismo Inmenso
Que en ella se encerró.

El ángel, que á los hombres
Anuncia la gran nueva,
De grandes no la lleva
A' custodiado umbral;
Sino á pastores justos
Que el mundo da al olvido,
Preséntase ceñido
De aureola inmortal.

Celestes escuadrones
Por la nocturna esfera
En fúlgida carrera
Bajaron de él en pos;
Y en torno colocados,
Ardiendo en santo anhelo,
Cual cantan en el cielo,
Cantaron gloria á Dios.

El himno continuaron
De vuelta al firmamento,
Y entre las nubes lento
Fuéase alejando el son,
Hasta cesar del todo
Perdiéndose en la altura,
Y en los de abajo aun dura
La extática ateneión.

Y el pobre albergue busean,
Sin tregua, presurosos;
Y ven, los muy dichosos,
Conforme á la señal,
Ven puesto en un pesebre,
Envuelto con pañales,
Llorar cual los mortales
Al Príncipe inmortal.

Duerme, ¡oh celeste Niño!,
Duerme y afán no sientas,
Y no osen las tormentas
Tu cuna estremecer,
Que huidas, cual caballos
En confusión de guerra,
Sobre la haz de la tierra
Empuja tu poder.

Duerme : quién ha nacido
Los pueblos aun no saben;
Día vendrá que acaben,
Juntos bajo tu ley,
Por ser herencia tuya,

Y en tu reposo yerto
Bajo el polvo encubierto
Conozcan á su Rey.

II.

LA PASIÓN.

O tementi dell' ira ventura.

Vamos al templo graves y pausados
Los que de Dios tememos la justicia,
Cual gente absorta en lúgubre noticia
Que de improviso oyeron anunciar.
No aguardemos el són de la campana;
No lo consiente el rito doloroso:
Cual la mujer que llora al dulce esposo,
Las vestiduras son del viudo altar.

Cesen los himnos, los misterios santos
En que descende por divina influencia,
Trocando el pan, guardando su apariencia,
La víctima inmortal de paz y amor.
Se oye un cantar, aquel lamento saero
Que Isaías extático lanzaba
El día en que su espíritu abrumaba
Desde lo alto fatídico terror.

¿De quién habláis, historiador profeta?
¿Quién es que ante el Eterno brotar debe,
Como en árida tierra tallo leve

Brota lejos del fresco manantial?
Este flaco saciado de ignominia,
Cuyo semblante cubre abyecto velo,
A quien hirió con su anatema el cielo
Como al más vil, al último mortal,

Es el Justo inmolado por los reos,
Sin resistencia, sin abrir los labios;
Es el Justo, y del orbe los agravios
Dios sobre su cabeza derramó;
Es el Santo, el Sansón profetizado,
Que libra al pueblo hebreo con su muerte,
Que á esposa infiel su cabellera fuerte
De buena gana arrebatarse dejó.

Él, que sentado está sobre el empíreo,
Quiso de Adán ser hijo, y por hermanos
Adoptando á los míseros humanos,
Su herencia compartir no desdeñó:
Sentir quiso el oprobio, el desconsuelo,
Y las angustias que la muerte entraña,
Y el terror que á las culpas acompaña,
Él, que jamás la culpa conoció.

Probó repulsa en su oración humilde,
Probó del Padre acerbo desamparo;
¡Oh asombro! de un traidor que le era caro
El abrazo mortífero sufrió;
Y esta alma vil, sumida en las tinieblas
Del primer homicida, en fiera lucha,
Sólo el clamor de aquella sangre esueña,
Tarde advierte la sangre que vendió.

¡Oh asombro! el torpe vulgo con sus befas
Procaz ultraja aquella faz divina,
Ante quien todo el cielo allá se inclina
Y en quien nadie la vista osa poner:
Cual del ebrio la sed aumenta el vino,
Con las ofensa el rencor se irrita;
Y al mayor de los crímenes le incita
De los pasados el feroz plaacer.

No penetró de Roma el juez soberbio,
Mirando al pie del tribunal profano
Al hombre justo, que el judío insano
Arrastraba cual víctima al altar.
No penetró quién fuese el mudo reo;
Mas por sí temeroso el presidente,
Sentencia fulminando al inocente,
Útil creyó su indemnidad comprar.

Sube al cielo en su pena concentrado
El clamor de una súplica insultante,
Los ángeles se cubren el semblante,
Dice Dios: «cual pedís, así será.»
La sangre que los padres imprecaron
Sobre la triste descendencia llueve,
Y aunque de siglo en siglo se renueva
De la cabeza echarla no podrá.

Apenas sobre el lecho de dolores
Reelina la alma frente el afligido,
Y levantando aterrador gemido
Exhalar el aliento se le ve;
Mientras en torno huelgan sus verdugos,

Truena el furor de Dios sobre la loma,
Desde la altura ya en acecho asoma,
Cual diciendo: «¡Aguardad! no tardaré.»

¡Oh gran Padre! merced al que se inmola,
Apáguese de tu ira el vivo fuego,
Y del pueblo deícida el voto eiego
Convierte ¡oh Dios benigno! en su favor.
Caiga sobre ellos, sí, la sangre aquella,
Pero sea cual lluvia que los lave:
Todos erramos; este baño suave
A todos purifique del error.

¡Y tú ¡oh madre! que al Hijo soberano
Espirar en la cruz inmoble vistes!
Ruega por todos, reina de los tristes,
Que lo podamos en su gloria ver;
Y los trabajos, eon que el mundo vuelve
El destierro á los justos más pesado,
Juntos con la pasión de tu hijo amado,
Prenda nos sean de eternal placer.

III.

LA RESURRECCIÓN.

É risorto: or come á morte.

¡Revivió! ¿Cómo á la muerte
Su presa arrancada ha sido?
¡Revivió! ¿Qué brazo fuerte
Las negras puertas ha hundido?

¡Salvo está el que ayer pasivo
Violencia mortal sufrió!
Yo lo juro por Dios vivo
Que del túbulo le alzó.

¡Revivió! Ya no reposa
Su cabeza en el sudario;
Arrumbada está la losa
Del sepulcro solitario.
¡Revivió! Yace á lo largo
El lienzo que lo envolvió:
Cual valiente, del letargo
El Señor se despertó.

Como al medio del camino,
Si á la sombra de árbol alto
Se adormece el peregrino,
Vuelto en sí con sobresalto
Se sacude de la frente
La hoja seca, que cayó
Revolando lentamente,
Y sus párpados rozó;

Así el mármol sin objeto,
Que la urna angosta oprimía
Aquel fuerte allí sujeto
Arrojó con valentía,
Cuando del limbo desierto
Vuelta su alma, dijo: «Voy»,
Y al cuerpo callado y yerto:
«Levanta, contigo estoy.»

¿Qué gozosa voz despierta
A los santos de Israel?
El Señor abre la puerta;
¡El divino Emanuel!
Los que dormís aguardando,
Sacudid vuestro sopor;
Se acabó el destierro infando:
Vedle, él es, el Redentor.

¿Antes de él al reino eterno
Qué mortal subido hubiera?
¿Quién de ese apagado infierno
Sacaros sino él pudiera?
Bajó, patriarcas creyentes,
Del enemigo el terror,
El deseado de las gentes,
El predicho veneedor.

Los profetas asombrosos
Que lo futuro han contado,
Como á los hijos curiosos
Cuenta el padre lo pasado,
Ven cumplido el grande evento,
Ven brillar el sumo sol,
Del cual su inspirado acento
Señalaba el arrebol;

Cuando Ageo é Isaías
Dieron garantía al mundo,
¡Oh deseado! que vendrías
A sanar su mal profundo:
Cuando los días contados

Leyó en su mente Daniel,
Y de años aun no brotados
Acordóse exacto y fiel.

Era el alba, y Magdalena
Bañado su rostro en llanto
Y las otras con gran pena
Plañían al maestro santo;
Ved ahí que la pendiente
Toda tiembla de Sión,
Y la cohorte insolente
Desmaya de turbación.

Un maneebo rutilante
Desciende sobre el sepulcro;
Brilla cual rayo el semblante,
Cual nieve el vestido pulcro.
«¿Dónde le pusieron, dónde? --
Pregunta la triste—dí»;
Y el joven cortés responde:
«Resucitó, no está aquí.»

Dejad el color violado
Con su adusta palidez
Y las capas sin bordado,
Y el oro brille otra vez:
Estola blanca cual lirios
Viste, oh sacerdote, y sal,
Y á la luz de alegres eirios
Anuncia á Cristo inmortal.

¡Goza, oh Madre; el coro canta,
Gózate, reina del cielo,
De quien como de area santa
Dios tomó de carne el velo!
¡Resueitó cual predijo!
Ruega por la humana grey,
Ruega, pues ordena tu Hijo
Que tu ruego sea ley.

¡Alegria! el rito santo
Sólo alegría repite.
Hoy, hermanos, cesa el llanto,
Hoy es día de convite;
Hoy la madre más modesta
No se excusa de vestir
A sus niños muy de fiesta;
Todos salen á lueir.

Frugal del rico la mesa,
Sea alegre la del pobre;
Y en todas la dicha impresa,
A nadie falte ni sobre;
Y la paz, negada al fasto
De soberbia profusión,
Sonreir con tenue gasto
Haga la humilde mansión.

¡Lejos la proeaz orgía,
La algazara y el tumulto!
¡Ah! no es esta la alegría
A que el bueno rinde culto;
Sino dulce al par que austera,

Sino pura y celestial,
 Preludio de la que espera
 En la otra vida inmortal.

¡Dichoso el que ya la aurora
 Ve asomar del día eterno!
 Mas, ¡ay del que errante ahora
 En las sombras del averno,
 Corre á la muerte sin guía,
 Dejando el camino fiel!
 El que en el Señor confía
 Resucitará con él.

IV.

PENTECOSTÉS.

¡Madre dei santi! imagine.

¡Oh madre de los Santos! ¡Conservadora eterna
 De sangre incorruptible! ¡Ciudad que Dios gobierna
 De la celeste al par!
 ¡Tú que hace tantos siglos sufres, combates y oras,
 Y sin cesar despliegas tus tiendas veneedoras
 Del uno al otro mar!

¡Hueste de los que esperan! ¡Iglesia de Dios vivo!
 ¿Dó estabas? ¿Qué secreto rineón, de luz esquivo,
 Tu cuna protegió,
 Cuando por los aleves al Gólgota arrastrado,
 Desde su altar sublime tu rey erueificado
 La tierra enrojeció?

Y cuando del sepulcro su Humanidad salida,
El vigoroso aliento de la segunda vida

Por siempre recobró;

Y enando, con el precio del rescate en su mano,
Del polvo vil al trono del Padre soberano

Triunfante se elevó;

¿Dó estabas, compartiendo sus penas y quebrantos,
Íntima confidente de tus misterios santos,

Hija suya inmortal?

Velando con zozobra, y sólo en el olvido

Creyéndote segura, temblabas en tu nido,

Hasta el día vital,

En que sobre tí vino glorioso el Paracleto,
E inextinguible antorcha con su hálito perfeto

En tu diestra encendió;

En que sobre la cima, por faro de las gentes

Te puso, y en tus labios las perennales fuentes

De la doctrina abrió.

Cual de uno en otro objeto la lumbre se desliza,

Y siendo una, á todos con variedad matiza

De tintas mil y mil;

Tal múltiple resuena el inspirado idioma,

Y á un tiempo lo comprenden el griego y el de Roma,

El judío, el gentil.

Tú que ídolos adoras, doquier su templo exista,

Atiende al grito santo, y la ofuscada vista

Vuelve á Jerusalén:

Del degradante culto la tierra avergonzada,

Vuelva á su Dios, y abierta á era mejor la entrada,
Renazca para el bien.

Oh esposas, que de pronto sentís con placer harto
Saltar el peso oculto, ó al doloroso parto
Cercanas ya os halláis,
A la mentida diosa no invoque vuestro canto,
Que reservado crece para el Mesías santo
El fruto que encerráis.

¿Por qué, á sus pequeñuelos besando, aun suspira
La esclava, y con envidia el libre seno mira
Que á libres engendró?
¿No sabe que á los siervos Cristo á su reino eleva,
Que en todos, uno á uno, los tristes hijos de Eva
Al padecer pensó?

Nueva franquieia anuncian los cielos, nueva alianza,
Nuevo orden de conquistas, y gloria que se alcanza
En más sublime azar;
Paz nueva que resiste á embate furibundo
Cual á insidioso halago, paz que escarnece el mundo
Mas no puede arrancar.

Oh Espíritu, postrado al pie de los altares,
Cruzando densos bosques ó vastos hondos mares,
Sólos ó en comunión,
Del Libano á los Andes, de Hibernia á Cuba ardiente,
Dispersos por el globo, y en ti fraternalmente
Formando un corazón.

Nosotros te imploramos: propieio á quien te adora,
Oh Espíritu clemente, y aun á quien te ignora,
Baja, ¡oh renovador!
Reanima tú los pechos que á helar la duda vino,
Y á los vencidos sirva de galardón divino
El propio veneedor.

Baja, y de las pasiones amansa la ira fiera,
E infunde pensamientos de aquellos que no altera
La muerte con su horror.
Con lluvia bienheehora tus propios dones riega;
Fecúndelos tu gracia, tal como el sol despliega
El germen de la flor,

Que sin cogerla nadie, muriera ajada y sola
Sobre el humilde césped, ni abriera su corola
De fúlgido matiz,
Si no se le infiltrara difusa en el ambiente
Aquella luz süave, de vida asidua fuente,
Jugo de su raíz.

Nosotros te imploramos: descende, dulce aura,
Y la abatida mente del infeliz restaura
Con divinal solaz;
Cual huracán descende al corazón violento,
É imponle tal espanto que á blando sentimiento
Reduzca el brío audaz.

Por tí la frente mustia levanta el pobre al eielo
Que suyo es, y trueque, pensando en su modelo,
En gozo la aflicción;
Y aquel á quien fué dada riqueza ó bien sobrante,

Dé con sigilo honesto, dé con el buen talante
Que acepto te hace el dón.

Respira de los niños en la inocente fiesta;
A las doncellas tiñe de púrpura modesta
El rostro encantador;
A las vírgenes puras delicias misteriosas
Dispensa en su retiro; consagra en las esposas
El pudibundo amor.

Del confiado joven templa el ardor inquieto;
Del hombre ya maduro dirige á noble objeto
La firme actividad:
Santas aspiraciones á la vejez sugiere;
Brilla en la vista errante del que esperando muere,
Sol de la eternidad.

V.

EL NOMBRE DE MARÍA.

Tacita un giorno á non so qual pendice.

Por no sé qué pendiente
Subía mudamente
De un nazareno artífice la esposa;
Por caminos extraños
Subía, sin ser vista, á la dichosa
Mansión de una preñada entrada en años.
Y después del saludo
A la que con obsequio cuanto pudo

Aeogió la visita inesperada,
Al Señor ensalzando,
Exelama: «Bienhadada
Toda naeión y edad me irán llamando.»

¡Con qué desdén profundo
Hubiera entonces el soberbio mundo
Oído estos pronóstieos lejanos!
¡Oh luees engañosas
De los juieios humanos!
¡Oh previsiones nuestras mentirosas!

Los que hemos visto empero
Cómo lo venidero
Responde á tus palabras obediente;
Los que en los manantiales
Bebimos del amor y en la eminente
Doctrina de las cosas celestiales;

Nosotros, oh María,
Sabemos que á la excelsa profecía,
Pronunciada por ti, dió eumplimiento
El que te la inspiraba:
Solemne nuestro acento
Sobre otro cualquier tu nombre alaba.

Madre de Dios exprime
Este nombre sublime.
¡Salve la venturosa! A tan gran nombre
¿Qué nombre hay que le iguale,
De cuantos lleva la mujer ó el hombre,
Ni aun se le aproxime en lo que vale?
¡Salve la venturosa!
¿Qué edad hay tan inculta y tenebrosa
En que se olvide aquel tu nombre puro
Que á repetirlo brinda,

En que el padre más duro
A su hijo de enseñárselo prescinda?
¿Qué montes y qué mares
No oyeron invocarlo? Tus altares
No solamente el viejo mundo encierra;
Devotos tuyos cría
A millones la tierra
Que el Genovés piloto presentía.
¿Allende cuáles olas,
En qué ásperas y solas
Regiones crece flor tan ignorada,
Que donde quier asoma
Un templo tuyo, en él no tenga entrada
Y te rinda el tributo de su aroma?
¡Oh Virgen, oh Señora,
Oh santa mediadora!
¡Con qué dictados todo idioma humano
Tan sólo á ti pregona!
Y más de un pueblo de su fuerza ufano
Bajo tu protección de estar blasona.
A ti, cuando el sol nace,
Cuando se extingue y yace,
Cuando brilla en mitad de su carrera,
Saluda la campana,
Invitando á las gentes placentera
A orar y honrarte con piedad cristiana.
De la nocturna sombra
En el vapor te nombra
El azorado niño: el navegante,
Al arreciar el viento,
E hincharse el mar bramando, á ti anhelante
Acude como á luz de salvamento.

La pobre mujercilla
En tu augusto regazo sin maneilla
Su despreciada lágrima depone;
Y á ti, la más dichosa,
Toda desdieha expone
Que á su alma inmortal hiere y acosa.

Tú libre acceso dejas
A súplicas y á quejas,
No, como suele el mundo, parcialmente;
Ni su crueldad imitas,
Pesando con balanza diferente
De grandes y pequeños las cuitas.

Y tú, dichosa tanto,
También probaste el llanto,
Ni jamás habrá olvido que lo borre;
Llanto que aun se mienta
Cada día, doquier, desde que corre
Sobre él de tantos siglos larga cuenta.

Llanto que cada día
Se mienta todavía,
Y se llora por él en todo el orbe;
Tu pasado contento
Al mundo en gozo todavía absorbe,
Cual si fuere de ayer el grande evento.

Tanto al que más aleanza
Debía aventajarse en alabanza
La Madre del Señor aun aquí abajo;
Tanto de Dios la estima
La hebrea niña atrajo
Para ser sublimada á inmensa cima.

¡Oh raza israelita,
Caída en la abyección, sierva, proserita,

Por tan larga vindieta quebrantada!
¿Acaso no procede
De vuestra raíz preciada
Ésta á quien tanta gloria se concede?
¿No fué David su abuelo?
Vuestros viejos profetas, ¿con qué anhelo
No fijaron la vista siempre en ella,
Al anunciar que un día
Una casta doncella
El infierno á sus plantas rendiría?
¡Ea! Su nombre caro
Invocad con nosotros: «¡Salve, amparo
Salve, decid, solaz del afligido!
¡Como el sol, rutilante!
Temible, cual crecido
Ejército en la lid centelleante.»

EN LA MUERTE DE CARLOS IMBONATTI.

VERSOS

Á JULIA BECCARIA (1).

Si siempre, oh dulce madre, al entusiasta
Sacro furor de Euterpe, y al suspiro
De Erato, he preferido la burlona
Sonrisa de Talía, no es á impulso
De maligna inteneión; ni de mi siglo
Revolvería el fango, si en la tierra
Viese alguna virtud á quien mis rimas
Consagrar fervoroso. Muchas veces
Así te hablé: mas luego que, gimiendo
Cual por perdido bien, contar te oía
De qué virtud fué templo el pecho casto
Del que tú lloras.—¿Y en total olvido
Podrá caer, decíame, el reeuerdo
De tan alto valor? ¿No obtendrá el justo
Ningún consuelo de él; ningún bochorno

(1) Madre del poeta.

El inocuo y el vil?—Era la noche;
Me embargaba esta idea, cuando abriendo
Los ojos, creí verlo, en el claro limbo
De luz envuelto, con callado paso
Dirigirse hacia mí. Como fingida
En tela para engaño de los ojos
Era la faz; como de enfermo escuálido,
Minado por la fiebre cuando el sueño
Da tregua un punto á su dolor y calma
Muestra en el rostro, era el aspecto. Frente
Noble, abierta, leal, y de elevados
Pensamientos depósito; apacible
El entrecejo, y á sonrisa amable
No difícil la boca. Cuando estuvo
Cerca de mí, sentóse silencioso
De mi lecho en la orilla. Hablarle quise,
Quise abrazarlo, y estupor profundo
Paralizó mi lengua, y un asombro
Mezclado de temor detuvo el brazo
Que estrecharlo anhelaba. Dulcemente
Él comenzó: «La fuerza que produce
El amor de dos buenos que se entienden
De corazón, aunque jamás el rostro
Se hayan visto, me trae. Bien sabes cuánto
De tí, cuando aun latía, estaba lleno
Mi corazón; bien sabes que tuviste
Mucha parte en sus últimos latidos.
No puedo, cual quería, paso á paso
Llevarte por la senda peligrosa
Que con tantas fatigas he corrido
Hasta el fin, y tú empiezas; pero quiero,
Una vez por lo menos, confortarte

Con mi amiga presencia.» Respondile
En voz baja y turbada como de hombre
Que habla á su superior y piensa y duda
Lo que debe decir: «Cuando con honda
Emoción releía tus primeros
Consejos, y la dicha presentía
De vivir junto á tí, ¡ nunca creyera
Que serían los últimos ! Y cuando
En fervorosa carta te franqueaba
Mi corazón, ¡ cómo pensar que nunca
Me verían tus ojos ! Mi deseo
Grande y amargo fué. Cual peregrino
Que á no vista ciudad camina lleno
De amor y de entusiasmo, y cuando espera
En el fin de su viaje hallar el pago
De su ruda fatiga, y mira atento
Si aparecen las torres, y de cerca
Hundidas por horrendo terremoto
En el suelo las ve, muros y casas
Convertidos en ruinas, y á los tristes
Que quedan preguntando, oye lloroso
Describir las grandezas y los sitios
Donde se alzaron antes; tal oía
Yo tus elogios; tal por juicio unánime
Oía celebrar tu agudo ingenio,
Tus costumbres sin tacha, tus sinceras
Nobilísimas miras, tu carácter
No alardeador de probidad, mas probo,
Y cómo nadie más que tú gozaba
Con el bien de su prójimo, y sus males
Sentía como propios.» Él me oía
Ni altivo ni modesto, y yo animado:

«Si algún cuidado, proseguí, si alguna
Idea de este mundo permanece
Y traspasa la tumba, estoy seguro
De que á ti habrá llegado el llanto acerbo,
La cuita y el afán de los que amaste
Y amas aún, y todo, con perderte,
Lo han perdido en la tierra. Y si la fuerza
De piadoso deseo te ha podido
Traer á tus amados, en el beso
Primero de la madre arder la llama
Del dolor habrás visto.» Todavía
Hablabo yo, cuando él, los ojos hámedos
Y las manos unidas hacia el sitio
Por donde vino alzando, tristemente
Sonrió: «Y á no amarte como te amo,
Dijo, hubiera pedido que volase
De su cárcel mortal aquel espíritu
Para plegar sus alas en el seno
De Aquel que sus hechuras eterniza
Cuando se le asemejan. Pues en tanto
Que no la vea y tenga la certeza
De no dejarla nunca, de la dicha
No he de llegar al colmo.» Silenciosos
Inclinamos la frente á estas palabras,
Pero los corazones con vehemencia
Hablaban por los ojos. Cuando el llanto
Y el sollozar lo permitieron: «Dictamo ,
Será para su herida el relatarle
Que te he visto, repuse, y repetirle
Tus dichos amorosos. De una duda
Que ataraza á la misera, permíteme
Librarla ahora. Cuando al borde extremo

De la vida te hallabas, ¿el desmayo
De la fuerza vital ó la agonía
Postrera de la carne hizo á tus ojos
Brillar el dardo que te hirió, ó callado
Se te allegó y no visto?—Cual despierta
De un apacible sueño quien no tiene
Deseo ni temor, así, me dijo,
Halléme dulcemente libertado
De la carga mortal. Volví la vista
Para buscar la que á mi lado estaba,
Y no la vi. Si hubiese conocido
Que iba á morir, por ella solamente
Y por tí me afligiera. ¿Qué otra cosa
Me podía apenar? ¿Quizá el partirme
De una tierra en que es alta maravilla
El obrar bien, y mérito precioso
El no obrar mal; en que una es la palabra
Y otro es el pensamiento; en que la lengua
Aclama la virtud, y la escarnece
El corazón; en que el pudor no existe;
En que en brutal lujuria se ha trocado
El amor, y en usura el beneficio;
En que sólo al que el crimen no consuma
Se le tiene por reo, y no es el crimen
Torpe cuando es feliz; en que el malvado
Flota y el bueno se va á fondo? Dura,
Créeme, es para el justo solitario,
Y desigual la guerra frente á muchos
Perversos coligados. Tú, que evitas
La hollada senda en que las turbas corren
Tras el gozo y el luero, y al estruendo
Del salón y al ignaro vocerío

Antepones la dulce compañía
De selectos amigos, y la sabía
Norma de los que, muertos, aun del mundo
Son dirección y ornato, tu camino
Sigue, y de tu propósito valiente
No te apartes jamás.—Esta, repuse,
Llama que arde en mi mente, he mantenido
Encendida hasta ahora. Aunque eriado
De mercenaria grey en redil sucio,
No te sabré decir cómo del mísero
Matorral enojado, y de la fofa
Gramma, escapé del fétido pesebre
Y me acerqué con decisión al agua
De las fuentes ascreas; y discípulo
De quien, sin mengua mía, no pudiera
Ser yo entonces maestro, á los excelsos
Antiguos me volví. Su docto trato
Tal amor me infundió, que conversaba
Con ellos, cual si vivos los tuviera
Delante de los ojos. Tus oídos
No quiero profanar citando el nombre
De los viles que, ineptos para todo
Menos para hacer mal, contra mí armaron
Insidiosas calumnias. Á sus gritos
Con el silencio respondí; á sus odios,
Con el desdén. No entiendo que ninguno
Merezca mis enojos, y á mis fines
Voy sin cuidarme de ellos. Dime ahora,
Y no te enoje, si es verdad que en poco
Apreciaste la célica armonía
De las divinas Musas.» Sonrióse,
Y «Cualquiera, repuso, que con claros

Ejemplos y verídicos escritos
A los demás regocijó, en mi pecho
Tuvo un altar. Y venerando el nombre
Me fué de aquel que en los palacios regios
Por vez primera señaló la huella
Del ítaló coturno, y bajo el áureo
Manto, hizo ver sus flacos á los grandes,
Vengando á los humildes; y del otro,
Que, con plectro sin mancha: *Ya la rosa*
Torna á dar flor, cantó. Maestro mío
Y dulce amigo luego, sin que nunca
Menguara la amistad mi reverencia
A su excelsa virtud. Pero desprecio
Esos mil me inspiraron que, con nombre
Y mérito usurpados, traen consigo
Al Parnaso el descoco callejero,
La arrogancia y el vicio; esos que, faltos
De ingenio y buena fama, al trato torpe
Se entregan del aplauso ó del dicterio.
¡Necios! Ni protectores poderosos,
Ni interesado adulador tenía
Aquel ciego de ingenio peregrino
Que por la Grecia mendigó cantando.
Sólo de Ascera venían las amigas
A guiarle, y piadosas el destierro
Compartían con él; mas luego Rodas,
Argos, Esmirna, Atenas, disputaron
La honra de ser su cuna, aunque él más patria
No conoció que el cielo. Largos años,
Después de fenecidas vuestras obras,
Vosotros viviréis, y será infame
Vuestra vejez.» Calló; plegó los labios

Con amargo desdén, y la cabeza
Apartó con el gesto de quien mira
Cosa que le repugna. Inmenso júbilo
Me causó su palabra, y no ignorada
Bilis me revolvió. «Dígnate, dije,
Señalarme el camino que á la cumbre
Me haga llegar, ó que, si caigo exánime,
Cayó sobre su huella, de mí puedan
Decir al menos.—Meditar, repuso;
Sentir profundamente; de la meta
No separar la vista; estar con poco
Satisfecho; las manos y la mente
Guardar puras; probar de los humanos
Intereses no más que lo preeiso
Para no euidar de ellos; con los viles
No hacer paeto jamás; á yugo ajeno
No humillar la cerviz; nunca á la augusta
Verdad vender, ni proferir palabra
Que humille la virtud ó ensalee el vieio.
—¡Oh maestro! le dije, ¡oh dulce guía
De mi inexperta juventud! Las luces
De tu consejo no me quites; quédate
A dirigir mi ingenio, y á mi mente
Conserva la razón.» Así llorando
Le decía; pero él, compadeecido
De mi aerbo dolor, dijo: «No es esta
La ciudad en que amigos perdurables
Hemos de ser. A aquella de quien te ha hecho
Hijo la sangre y la elección amigo,
Ama y atiende, y con filial ternura
Endulza su dolor. Dí á la infelice
Que sé su anhelo por poner su planta

Sobre mis huellas; dile que recojo
Las flores que en mi tumba deposita,
Y las hago inmortales; que con ellas,
Libres del sol y de la escarcha, tejo
La corona eternal que, de su llanto
Húmeda aún, pondré sobre sus sienes. »
Dulce tristeza, amor, turba encontrada
De mil afectos me asaltó; del lecho
Me incorporé con ímpetu; á la sombra
Tendí los brazos con afán; quedéme
Como al salir de un sueño, con la vista
Buscando en vano en las tinieblas, solo,
Con la mano extendida en el vacío,
Y arrasados de lágrimas los párpados.



URANIA.

En las vegas frondosas, y en el llano
Donde galopan las insubrias yeguas
Y mi ciudad sus fabulosos muros
Alza, de selvas coronada, quiero
Que resuene este canto; y si se digna
Para más alto vuelo darle plumas
Mi Musa, ¡oh sacros montes! ¡oh del Arno
Noble esposa! que agrade á tus oídos
Pido á las Gracias. Que al comienzo casi
De este viaje terrestre, en que un deseo
Cruel nunca nos deja, la codicia
Intensa sentí ya de que en la sacra
Legión de sus poetas me alistase
Italia un día: Italia de las Musas
Antiguo albergue. Al desertar las diosas
De los Aqueos bosques, su refugio
Sólo buscaron en Italia, y cuando
La señora del Tíber el ultraje
No vengado sufrió, de espanto mudas
Callaron, es verdad; pero á la amiga
No abandonaron, y á la postre, virgen

Surgió del torpe tálamo, á más altos
Fines dispuesta, hermosa y anhelada
La Itala poesía. Y tú el primero
Le diste velo y manto; tú á ilibados
Raudales la llevaste; tú á la madre
La enseñaste á emular en la armoniosa
Estancia, y en la cólera y la risa
La aleccionaste, oh Dante. En larga noche
Yacía el mundo entero, y no brillabas
Sino tú, todo nuestro, como suele
Cuando á la obscura tierra el sol envía
Su primer rayo, que en los valles hondos
Aun no llueve su luz, y ya dorada
Yergue el monte la cima. Yo á las Musas,
Moradoras de Italia, una corona
Quiero tejer de aplauso. Oyendo al vulgo
Preguntar, con oprobio de las diosas,
De qué sirve á los míseros mortales
El don del canto, me nació en el pecho
Este afán de decir sus olvidadas
Mercedes al ingrato. ¡Urania á Píndaro,
Su predilecto, las cantó! Primero
Diré cómo y por qué la exelsa Musa
Tanto le honró; y después, si ella me inspira,
Recordaré sus célicos acentos.
Es fama que en la lírica contienda,
Corina, su inferior, le robó el lauro.
Ignoraba ¡infeliz! de qué gran numen
Le perseguía el odio. Yendo á Delfos,
Del Helicón las cumbres, y la fuente
Del sonoro Permeso, fervoroso
Al subir saludó. Pero de Oreómene

En que á las Gracias se da culto, altivo
Omitió la vereda. Las deidades
Vieron de lejos del ineauto mozo
El funesto desvío, y prometieron
Vengarse de él. Con vuelo arrebatado,
Al meditado canto de alabanza
Entregábase Píndaro, euando ellas,
En aéreas formas, no visibles
A ojo mortal, airadas aeudieron
A proteger á su rival Corina.
Aglae en sus mejillas virginales
Puso un róseo fulgor, y un suave rayo
De júbilo en su frente. La fragancia
De las flores Castalias, que perennes
Haeen las obras del ingenio, dióle
Eufrosine después; y tú, Talía,
Dulce eual flauta de nocturno amante,
Modulaste su canto. Enriquecida
Con tanto don, Corina se presenta
Ante el eoneurso: su ademán y rostro
Asombran á la turba, y la graciosa
Vaeilación con que, agitado el seno
Y roja la mejilla, el pleetro pone
Sobre la lira. Bajo el suave párpado
Medio velada la pupila negra,
Corina empieza. Revolaba en torno
La divina armonía, los oídos
Con ala blanda acariciando, y grata
Emoeión de los ávidos oyentes
Estremecía el eorazón. Extático
El émulo también, fijos los ojos
Y contenido el respirar, la oía;
Y de su mente enajenada dueño

No volvió á ser, hasta que vió la fronda
Codiciada verdear sobre las negras
Trenzas de la rival, que de alegría
Eneendida y rubor, bajó la frente
Entre aplausos unánimes. Vencido,
Avergonzado y triste, de la turba
Huyó, y al olivar donde el Parnaso
Alza la aérea cumbre, partió solo.
Desde el riseoso Lieoreo vióle
Vagar Urania, á quien del joven vate
Era earo el destino, y se propuso
Consolar su aflicción. Del sacro monte
Hay en lo más repuesto un bosque umbrío,
En cuyos brezos trémulos las Musas,
Ejereitando el pie, rejuvenecen
La delicada yerba, nunca hollada
Por planta de mortal. En el ingreso
De la cerrada selva, sobre el limbo
Del velo que la sombra sileneiosa
Tiende, bullen el Estro, y de las almas
Eneendidas el Goce. El Pensamiento
Mide las frentes más adentro, y lleva
De la mano al Sileneio. Hija graciosa
Del Tiempo y de Minerva, codiciada
Por mil amantes, su elevado trono
Allí tiene la Gloria: ve la esquivada
Los mil, y á uno sonrío. A aquel seereto
Le condujo la Diosa. Al acerearse,
Al aspirar el sacro ambiente, el frío
Del terror religioso por las venas
Sintió eorrer el vate, y por la frente
Pasar como una llama, que el ingenio

Con su calor le enardecía. Cuando
Con paso inadvertido á la espesura
De la selva llegó, la excelsa silla
Del solitario trono dejó Urania
Para acercarse en el secreto asilo
Al vate generoso. Como en sueños ,
Por larga escala ó áspero declive,
Sin dar un paso, sin tocar un guijo,
Ni salvar un peldaño, piensa un hombre
Que baja á lo profundo; así la Diosa ,
Salvando rauda las altivas cumbres ,
A la selva bajó. Depuesto el nimbo
De la radiante frente, y las azules
Alas del niveo dorso, su hermosura
Vela con formas de mortal , y toma
La apariencia de Mirtis: Mirtis, docta
Maestra del egregio atribulado
En el verso y la lira, y de improviso
Se presenta á sus ojos. «¿A qué vienes?
Dice confuso el vate. ¿De mi afrenta
A ser testigo? ¿A qué tanta esperanza
Me diste de triunfar?» Como con dulce
Voz y sonrisa blanda tranquiliza
La madre al rapazuelo que jugando
Ha caído á sus pies, y con el susto
Va á romper á llorar, así la Musa
Sonrió al triste Píndaro, y afable
Le dijo estas palabras: «Vengo, Píndaro,
A consolar tu pena. ¿Cómo el golpe
De la ofensa ha podido tan de súbito
Darte en el corazón? Pues no sin antes
Consultar á las Musas, alto vuelo

Yo predije de ti.—¿Cómo, repuso
Píndaro, he de creer que de los vates
Se cuidan las Camenas? Si á algún Numen
Pudo tornar propicio el culto asiduo
De devoto mortal, ¿quién más caneiones
Que yo ofreeió á las Musas? ¿quién más preces,
Holocaustos y víctimas? Ahora,
Si te inspiro piedad, dignate, madre,
Endulzar con el canto la amargura
De mi afligido corazón.» Tal dijo,
Y calló; mas su rostro suplicaba
Con elocuencia muda, como el hombre
Ansioso de escuchar una respuesta
Que espera con afán, no habla por miedo
De retardarla hablando. Se sentaron
Sobre la blanda yerba. El plectro Urania
Tomó, y cantóle este himno que repite,
En más humilde tono, la voz mía:
«Entre las tazas de ambrosía llenas,
Conciudadanas de los dióses, júbilo
Del banquete paterno, en el Olimpo
Residian las Musas, y la tierra
No solían pisar. Pero el Saturnio,
Para escuela y consuelo de la vida,
Dispuso que bajasen de los hombres
A la triste mansión. Perdido el rumbo,
Borrada toda huella, y encorvada
Bajo el peso del mal, la humana estirpe
Veía vagar Júpiter; y el hurto
Del olímpico fuego, lo bastante
Expiado juzgó. Ya el tiempo había
Despuntado las horribidas saetas

De su terrible indignación, y á blanda
Sentencia, al fin, el juicio inapelable
Del Padre se inclinó. «Por demás, dijo,
»Dura en la tierra el mando de las Furias;
»Por demás en el pecho de los hombres
»Han infiltrado el odio, y sus sentencias
»Han torcido hacia el mal.» De venturosos
Genios una legión servía al Numen
De esplendente corona. Legión inclita
De virtudes (que tal sobre la tierra
Los solemos llamar). A éstos primero
Mandó que persiguiesen en la tierra
A las terribles Furias, y á más blanda
Condición redujesen de los hombres
La férrea condieión. El bajo mundo,
Donde la sombra con la luz alterna,
Los genios reeorrieron; pero inútil
Fué su trabajo, que al fulgor divino
No abrió el hombre los ojos, y de Jove
La voluntad no se cumplió. El obstáeulo,
Freno del impotente, y de los fuertes
Aguijón y acicate, nueva prueba
Al numen sugirió. Con dulces himnos
El corq de las Musas ensalzaba
La gloria del Tonante: y arrobados
Escuehaban los dioses. Con la diestra
El hizo una señal, y la crecienta
Onda de la voluble melodía
Se detuvo de pronto. Miró Jupiter
A las celestes vírgenes, y á ellas
Este mandato hizo volar, templado
Por el amor: «Os hago ejecutoras

»De un bello plan. Entre la raza ciega
»De los hijos de Pirra, las virtudes
»Veis aún errar desconocidas. Vanos
»Para encender de amor los duros pechos
»Y hacerse abrir las mentes obeeçadas
»Han sido sus esfuerzos. Sólo pueden
»Lograrlo vuestras artes. Id al mundo.
»Que os sigan las Gracias; mi palacio,
»Con vuestra ausencia menos bello, aguarda
»Vuestro retorno.» Dijo, y con las cejas
Un signo dió de asentimiento, y plácido
Sonrió á las Camenas. Retemblóse
El Éter inmortal, y en luz vivísima
Anegó el vasto Olimpo. El largo luto
Que el descuido fatal de las virtudes
En la tierra causó, vieron las Musas.
¿Mas cuál fué la primera que propieia
Ejecutó los planes del Saturnio?
Caliope fué. Aeogida por los hombres,
A Orfeo tanto amó, que no le pudo
De hijo negar el nombre. La piérde
Junto al oído del mortal, no vista
Permaneció, y al predilecto alumno
Dió la graciosa voz que la da nombre.
El bello ejemplo de Caliope todas
Sus hermanas siguieron, y erigidas
De un mortal en maestras, con el canto
Iban abriendo las cerradas almas
Y ablandando los férreos corazones.
Así primero el sanguinario instinto
De aquellos pocos extirparon; luego
Les dieron fuerza para alzar los ojos,

Bajos aún por la costumbre que hace
Esclavo del pasado lo presente;
Miraron ellos en redor, y vieron
Combatiendo á las Furias la divina
Falange de extranjeros. Donde enantes
Vieron cebarse á la Crueldad, horrible
Monstruo que goza con herir, bullía
La sublime Piedad pidiendo llanto
Por el ajeno mal: amable diosa,
Del infeliz sonrisa. Altiva y necia
Con frente erguida pasear la Injuria
Vieron, retando á todo ingenio, y dulce
Oponérsele un genio: el espontáneo
Perdón que borra la inferida ofensa
Y favorece al ofensor y olvida
El favor y la ofensa. Ante la Furia
Se presentaba con amor: Nemesis,
Perseguidora tarda pero cierta,
Sobre sus pasos va; si desoído
Lo ve, calla y espera. Al fin un día,
Tras infinitas vueltas, desarmada
Topa á la Injuria: el arco silencioso
Dispara entonces, y la alada punta
En el ijar desprevenido elava
De la implacable Furia. La Fatiga
Los yermos campos y doradas mieses
A las que aún el perezoso hierro
Su áureo tributo no pedía, en vano
Les señalaba. Compañera suya
La Honra sería, si á su luz más cara
Fuese á los ojos del mortal la Diosa.
Vieron la Fe, del santo juramento

Guardadora inmutable, y el piadoso
Genio hospital que á los extraños une
Con fraternal cadena. Y en fin, toda
La divina falange dedicada
A la bella labor vieron, y nuevo
De piedad y de amor surgió en las mentes
Un vivo sentimiento, que inflamándolas,
Purificólas por completo. Ciertas
Del cambio al bien, el plectro y el sagrado
Arte del plectro á sus alumnos dieron
Las Musas, y las Gracias el precioso
Arte de deleitar y la eficacia
De la elocuente persuasión. Cantando
De sus hermanos á la turba errante
Iban ellos las fúlgidas bellezas
Que habían visto. A la primera nota
Que agitó el aire, recobró sus galas
Y sonrió la tierra. ¿Y qué sentiste
Tú, dichoso mortal, cuando en el pecho
Se te insinuó la célica armonía?
Como en el ara, cuando el sacro tripode
Arde, y la llama tremolando roja
Vaga lamiendo las erujientes brasas,
Si el sacerdote con piadosa mano
Vierte sobre ellas mucho incienso, obscura
Tez las recubre, y del ealmado foco
Surge de pronto en espirales táticas
Niebla olorosa que el ambiente enturbia
Y recrea el olfato, así caía
Sobre las almas aquel canto; el odio
Y la ira amortiguaba, y un deseo
De paz y caridad, desconocido



Antes, ponía en su lugar. El hombre
Conoció así primero las virtudes
Con las cuales feliz, en lo que es dado
Al mísero mortal, bella y tranquila
Es la existencia. Entonces en el alma
Llevando el gozo del logrado intento,
Y en la radiante frente la alegría
Del beneficio dispensado, al áureo
Aleázar del Olimpo las Camenas
Levantaron el vuelo. Allí al Saturnio
Refirieron las pruebas y trabajos
De la divina empresa, y al oírles
Brotaba de sus labios el más dulce
Canto para el oído, la alabanza.
Pero á poco el deseo de volverse
A la tierra sintieron : que no hay sitio
Más ameno que aquel que nos reeuerda
Una acción bella; y eligieron este
Secreto asilo que circunda sacro
Religioso prestigio, y las antiguas
Artes ejercitando, á predilectos
Hombres inspiran, y les dan el arte
De conmover con inmortal palabra.
Y tú, desdeque naciste, favorito
Eres de Urania. Si su amor el triunfo
No te ha podido dar, de airado Numen
Venganza ha sido: ineauto, descuidaste
El dar culto á las Gracias, á las Gracias
Dispensadoras del favor, precisas
Hasta en las mesas de los dioses. Dales
Devoto culto, y el perdón implora
A que ya están propicias. Del perdido

Laurel no se te importe. Nace á veces,
Junto á joven encina, altiva zarza,
E invade el suelo en derredor, y toda
Llega á cubrirla con la pompa breve
De su cresco follaje; pero llega
El hielo y la destruye: crece en tanto
Sin vana gloria el solitario arbusto,
Arraiga vigoroso, y ería, á miles,
Robustos ramos, euyo verde toldo
Grata frescura brindará al viajero.
Así tú, rey de los eternos himnos,
Reinarás en Olimpia. Compañera
De tu canto esta lira, te recuerde
Tu destino y mi amor.» Dice, y el plectro
Entrega al vate atónito: la espalda
Vuelve, y una luz fúlgida eireunda
Su rosada cerviz: las alas abre,
Y en la espesura de la selva piérdese
De la vista de Píndaro. A la Diosa
Reconoció. De júbilo y de espanto
Henchido, conservaba el don de Urania
Y en su inflamado ingenio revolvía
Su altísima promesa; y recordando
El divino pulgar, con larga nota
La vibradora cuerda resonaba.

ESTROFAS

PARA UNA PRIMERA COMUNIÓN.

ANTES DE LA MISA.

Sí, tú descienes del cielo;
Sí, tú con nosotros vives;
Lo has dicho, y lo sé: no hay velo
Que te me oculte, Señor.
Sé que eres omnipotente,
Sé que amas tus rescatados,
Y no hay portentos vedados
A un omnipotente amor.

AL OFERTORIO.

¿Quién de los trigos las cañas cría?
¿Quién las corona de espigas de oro?
¿Quién á las vides la savia envía?
¿Quién en sus uvas guarda un tesoro?
Tú, oh Dios, que ahora tomas amable,
Por dones nuestros, tus dones bellos;
Tú, que ahora en cambio, ¡cambio inefable!
Tu cuerpo y sangre nos das por ellos.

Tuya es el alma que te rendimos,
Pero nosotros la hemos manchado;
Dígnate darle dones opimos,
Dios bondadoso, que la has creado.
Dénos tu soplo vivificante
La fe en tu Verbo. ¡ Ciencia sublime !
Y la esperanza fortificante,
Y el amor santo que nos redime.

Á LA CONSAGRACIÓN.

¡ Oh víctima inocente !
¡ Oh sangre inmaculada !
¡ Oh Dios de Eva nacido ,
Inclina tu mirada
Al polvo que te siente
Y adora tu bondad,
Al polvo á quien confunde
Tu augusta inmensidad !

ANTES DE COMULGAR.

Este divino terror ,
Este fuego misterioso ,
Es que se acerca el esposo
Del alma mía señor.
Si desde fuera, mi amor,
Me enciendes el pecho así,
¿Cuál será mi frenesí
Y amoroso paroxismo ,
Cuando dentro de mí mismo
Oiga que me hablas de Ti?

EN LA COMUNIÓN.

¡Con qué afectuoso abandono
Me acerco á tu santo trono!
¡Con qué dulce reverencia
Me prosterno en tu presencia,
Eterno Rey!
¡Soy ceniza pecadora;
Pero tú ves quién te adora,
Quién sus méritos me aplica,
Quién en mí perdón suplica
Eterno Juez!

DESPUÉS DE LA COMUNIÓN.

¡Eres mío y yo soy tuyo;
De Ti vivo y de Ti aliento:
Confundido con el mío,
Alzo á Ti tu propio amor!
Corazón que eres ya suyo,
A tu dulce huésped ruega:
Todo lo oye y nada niega
Tu omnipotente señor.

MARZO DE 1821.

Sobre la árida orilla del Tesino,
Vuelto el rostro á su plácida corriente,
Absortos de la patria en el destino,
Seguro de su fuerza el corazón,
Juraron: entre orillas extranjeras
No correrás ya nunca, patrio río;
Entre Italia é Italia las fronteras,
Nunca alzarán su inicua división.

Juraron: otros bravos respondieron
De comarcas hermanas á sus votos,
Y en la sombra la espada previnieron,
Que ahora alzada del sol brilla á la luz.
Y el valiente pactó con el valiente,
Y las diestras en prenda se estrecharon:
Ó hermanos en la tierra independiente,
Ó juntos en el bélico ataúd.

Quien las ondas del Orba nemoroso
Del doble Dora y del Tesino claro,
Del Bórmida y del Tánaro su esposo,

Mezeladas en el Po, pueda apartar,
Y discernir en él los mil torrentes
Que la cuenea del Adda le tributa,
Y del Mela y del Oglio las corrientes,
En una barajadas, separar;

Ese podrá los votos desdeñados
Aniquilar de un pueblo decidido,
Y, á despecho del tiempo y de los hados,
Rehundirlo en su prístino dolor;
De un pueblo que, entre el Alpe y los dos mares,
Quiere ser todo esclavo ó libre todo,
Uno en lengua, en recuerdos, en altares,
En raza, en heroísmo, en corazón.

Con el rostro indeciso y humillado,
Con los ojos inciertos y medrosos
Con que pára un mendigo tolerado
En extranjero suelo por piedad,
En su tierra el Lombardo residía;
Su suerte era el secreto de un extraño;
Su ley, la que el extraño prescribía;
Su condición, servir sin protestar.

¡Oh extranjeros! Italia á sus haciendas
Vuelve al fin, y en su suelo se reinstala;
Levantad, extranjeros, vuestras tiendas;
De una mansión que no es la vuestra, huid.
¿No veis que, mal segura, cede y eruje
Bajo las plantas bárbaras la tierra?
¿No sentís el temblor que sordo ruje
Desde el golfo de Ezeila hasta el Cenís?

Extranjeros: un pacto no cumplido
Cubre vuestros pendones de ignominia;
Un juicio por vosotros proferido
Juzga vuestra oprobiosa pretensión:
Ante la faz del mundo con voz fiera
Clamasteis: «¡Dios reehaza al extranjero;
Que todo pueblo sea libre, y muera
De la espada la inieua sinrazón!»

Si cubre á vuestros propios opresores
La tierra en que gemisteis oprimidos;
Si tan dura la faz de los señores
En aquel triste tiempo os pareció,
¿Quién os ha dicho, inieuos, que sería
De Italia el llanto eterno é infecundo,
Y que sus tristes quejas no oiría
El Dios que vuestras quejas escuchó?

Sí, aquel Dios que en el mar hundió al caudillo
Fiero perseguidor del Israelita,
Y en manos de Jael puso el martillo
Y dirigió su golpe varonil;
Aquel Padre de todos venerado,
Que al Germano rapaz jamás ha dicho:
Ve, recoge la mies que no has sembrado;
Ceba tu garra; Italia es tu botín.

¡Cara Italia! Doquiera que el lamento
Resonó de tu larga servidumbre;
Doquiera que el humano pensamiento
La divina esperanza no perdió;
¿Donde la libertad ya está madura;

Donde aun germina oculta y soterrada;
Donde halla compasión la desventura,
No hay pecho que por ti no sienta amor.

¡Cuántas veces miraste si asomaba
Una amiga legión sobre los Alpes!
¡Cuántas veces miraste si ondeaba
Un amigo pendón sobre tu mar!
Pero al fin, de tu seno levantados,
Con su propio dolor fortalecidos,
Bajo tu sacra enseña resguardados,
Tus hijos han salido á pelear.

Centellee en las frentes generosas
El furor en los pechos escondido.
¡A vencer ó morir, almas briosas!
¡Va el destino de Italia! ¡A combatir!
Ó por vosotros libre y ensalzada
La hemos de ver sentarse entre los reyes,
Ó más sierva, más vil, más ultrajada
Bajo el crujiente látigo gemir.

¡Oh jornadas de gloria perdurable!
¡Oh triste quien escuche de otros labios,
Como extranjero á Italia, el memorable
Relato de la patria redención!
Y al contarle á sus hijos algún día,
Les tenga que decir: «Yo allí no estaba;
Yo tras la ardiente y bélica porfia
No adoré el victorioso pabellón.»

LA PROCLAMA DE RÍMINI.

Fragmento de canción.

ABRIL DE 1815.

¡Oh á la más noble empresa consagrado,
Señor, que la palabra has proferido
Que ha tanto tiempo Italia deseaba,
Cuando el brazo robusto alherrojado,
Gente que unida y libre la temiera,
Esclava y dividida la insultaba!
De reyes la disputa se escuchaba
De ultrajarla y venderla codiciosos,
Sólo en ti sus hermosos
Rayos lucía el sol de la esperanza;
Viendo un suelo sin hierros ominosos,
Y sin lazo servil viendo una lanza.

Resonaba doquiera un eco santo:
«¡Paz, gloria y libertad á las naciones!»
Y Europa á las naciones invitaba,
Y á esta dueña gentil, terror y espanto

Un tiempo de la tierra, digna ahora
De la alta invitación no la juzgaba.
Mientras su propia suerte decretaba
La inicua decisión del enemigo,
Ella aparte en silencio aguardaría,
Como aguarda el mendigo
A la puerta del rico, sin que pase
Quien le llame su amigo,
Ó le hable con afecto y cortesía.

¿Acaso de tal madre se han secado
Los abundantes pechos? ¿Ó su seno,
Enantes tan fecundo, se ha agotado?
¿Ó ería hijos ahora á quienes pese
Dar su sangre por ella,
Y el gastarse en contienda fratricida
Juzguen acción más meritoria y bella?
¡Necia calumnia! Estaba dividida
La fuerza, no el querer; y palpitaba
En todos esta idea: «Desunidos
Nunca seremos libres: lo seremos
Cuando en torno de un jefe reunidos,
Hechos un haz, á combatir marchemos.»

¡Y Dios nos lo ha otorgado! El Dios que un día
Elegió al denodado jovencillo
Que mató al matador de sus hermanos,
Y haciéndolo del pueblo, que gemía
En triste esclavitud, guía y caudillo,
De la bermeja mar sopló las olas
Sobre la frente audaz de sus tiranos.
El que á veces á un pueblo valeroso,

Cierto de que castiga, pone en manos
De rapaces y avaros extranjeros,
Pero que rompe luego los aceros
De la opresión, y al opresor confunde,
Y al hombre que pelea por la patria,
La ira y el gozo del peligro infunde.

Con Él, señor, de la italiana suerte
Recogerás las fasees desunidas,
Y en un haz las pondrás con mano fuerte.

.....

OBRAS VARIAS.



DE LA NOVELA HISTÓRICA

Y, EN GENERAL,

DE LAS COMPOSICIONES MEZCLA DE HISTORIA Y FICCIÓN

*Intelligo te, frater, alias in
historia leges observandas putare,
alias in poemate.*

Cic. *De Legibus*, I, 1.

PRIMERA PARTE.

La Novela histórica se halla sometida á dos críticas diferentes, y aun diametralmente opuestas; y como se refieren, no á tal cual accidente de esta composición, sino á su propia esencia, el exponerlas y examinarlas me parece, si no el mejor modo, al menos un buen modo de entrar sin preámbulos en el fondo del asunto.

Lamentan algunos que en tal ó cual novela histórica, ó en tal ó cual parte de una novela histórica, no se distinga bien lo positivamente verdadero de lo realmente inventado, y que no se cumpla, en su consecuencia, uno de los principales efectos de esta composición, cual es el de dar una verdadera representación de la Historia.

Por poner en claro la razón que tienen, será preciso decir algo más de lo que los aludidos dicen; sin decir,

no obstante, nada que no se halle implícito y sobrentendido en lo que dicen. Creemos, pues, desenvolver sencillamente las causas racionales de su queja, poniendo en su boca estas palabras dirigidas al paciente, ó sea al autor de la novela:

«El objeto de tu trabajo era exponer á nuestra vista, en forma especial y nueva, una historia más rica, varia y completa que la ofrecida por las obras á quienes comunmente y como por antonomasia se da el nombre de historias. La que de ti esperamos no es una narración cronológica de hechos militares y políticos, y, por excepción, de algún extraordinario suceso de otra clase, sino una representación más general y vasta del estado de la humanidad en un tiempo y en un lugar, más circunscritos, como es consiguiente, que el lugar y el tiempo abarcados por las obras de historia, en el sentido más usual de la palabra. Entre éstas y la tuya hay, hasta cierto punto, la misma diferencia que entre una carta geográfica donde están señalados los montes, ríos, ciudades, villas, aldeas y principales caminos de una vasta región, y una carta topográfica en la cual todo esto se halla más detallado (todo aquello, quiero decir, que puede entrar en la representación de un país más reducido), y se indican además las menores colinas, las desigualdades menos aparentes del terreno, barrancos, arroyos, aldeas, cascos aislados y caminos de herradura. Costumbres y opiniones, ya generales, ya especiales de tal ó cual clase de personas; efectos privados de los acontecimientos públicos, llamados propiamente históricos, y de las leyes ó de la voluntad de los poderosos, en cualquiera forma que se manifiesten; todo lo más característico en todas las condiciones de la vida, ó en las relaciones de unas condiciones con otras dentro de una sociedad y de un tiempo determinados, es, en suma, lo que te has propuesto darnos á conocer, después de haberlo conocido tú tras diligentes pesquisas. El placer que te propones producir es el que naturalmente se obtiene al adquirir dicho co-

noeimiento, y al adquirirlo mediante una representaeión, animada, por deerlo así, en aeeión, y, como quien dice, viva.

»En tal supuesto, ¿el confundir es medio de procurar-nos conocimientos? Conocer es ercer, y para poder creer cuando me consta que lo que se me presenta no es todo igualmente verdadero, es preciso que yo pueda hacer la distinción debida. ¿Cómo? ¿Quieres haerme eonocer la realidad y no me das medio de reeonocerla? ¿Por qué has querido dar á esta realidad participación grande y principal en tu trabajo? ¿A qué el dictado de histórica, añadido por distintivo y aliciente á tu novela? Porque sabías perfectamente que el conocer lo que verdaderamente ha existido, y como ha existido verdaderamente, despierta interés especial, poderoso y muy vivo. Y después de dirigir y de exeitar mi curiosidad hacia ese objeto, ¿querías darle satisfaeión presentándome un objeto que podrá ser aquel deseado, pero que podrá ser producto de tu fantasía?

»Observa que con esta censura entiendo que te dispenso un aplauso; pues entiendo que hablo á un escritor capaz de elegir bien sus argumentos y de manejarlos discretamente. Si se tratase de una novela fastidiosa, llena de hechos eomunes, posibles en cualquier tiempo, y por tanto, no notables en ninguno, hubiera cerrado el libro sin cuidarme de otra cosa. Mas por lo mismo que el hecho, el personaje, la circunstancia, el modo y las consecuencias que me presentas, atraen y retienen fuertemente mi ateneión, siento más vivo, más inquieto y aun más raeional deseo de saber si debo ver en ellos una manifestaeión real y verdadera de la humanidad, de la Naturaleza, de la Provideneia, ó sólo la feliz invención de una cosa posible. Cuando uno que tiene fama de mentiroso te cuenta una noticia interesante, ¿dices que la sabes? ¿quedas satisfecho? Pues tú (cuando escribes una novela, se entiende) te pareces á aquél, ó sea á uno que cuenta con aplomo igual lo eierto que lo falso: si no me

das medio de distinguir esto de aquello, me dejas tan poco satisfecho como el mentiroso.

»Instrucción y deleite eran tus dos propósitos; pero están tan unidos, que sin llegar á la primera se te escapa el segundo, y tu lector no se siente deleitado, precisamente porque no se halla instruido.»

La cosa podría, sin duda, decirse de mejor manera; pero aun dicha así, hay que confesar que tienen razón.

Sin embargo, como antes hemos dicho, hay otros que querrian todo lo contrario. Lamentanse de que en tal ó cual novela histórica, ó en tal ó cual parte de una novela histórica, el autor distingue expresamente lo positivamente verdadero de lo inventado: lo cual, dicen, destruye aquella unidad, condición esencialísima de esta como de toda obra de arte. Veamos un poco más detenidamente en que se funda este otro lamento:

«¿Cuál es, me parece que quieren decir, cuál es la forma esencial de la novela histórica? La narración. ¿Y qué cosa puede haber tan opuesta á la unidad, á la continuación del efecto de un relato, á la conexión, á la cooperación, al *conjuret amice* (1) de cada parte para la consecución del efecto total, como el presentarse algunas de estas partes como verdaderas, y como inventadas las restantes? Estas, si has sabido inventar discretamente, serán enteramente semejantes á aquéllas, salvo el no ser verdaderas y el carecer de la especialísima condición de ser cosas reales. Pues bien; al declarar tal igualdad en las que verdaderamente la tienen, quitas á tu narración la única razón de ser, sustituyendo lo que sus diversos materiales tienen de común y homogéneo, por lo que tienen de inconciliable y repugnante. Diciéndome expresamente, ó dándome á entender en cualquier forma, que tal ó cual hecho es histórico, me obligas á pensar (no importa que tu intención no sea esta) que los ante-

(1) HORACIO, *Art. Poet.* v., 411.

riores no lo eran y que no lo serán los subsiguientes; que á aquél ha de darse el asentimiento que se concede á lo positivamente cierto, y que á éstos sólo podrá otorgarse aquella otra especie de asentimiento que se da á lo verosímil: y de aquí que la forma narrativa aplicada por igual á ambos, es para aquél la forma natural y propia, y para éstos una forma convencional y facticia, ó sea una forma contradictoria para el conjunto.

»Y la contradicción no puede ser más extraña. Esta unidad, esta homogeneidad del conjunto, la consideras tú mismo cosa importantísima, puesto que haces en tanto en tu mano está para obtenerla. Aquel elogio de Horacio al autor de la *Odisea*:

Y fin, principio y medio hábil acuerda,
Cuando á lo cierto lo fingido enlaza (1),

procuras con ahinco merecerlo, escogiendo de lo real y de lo posible las cosas que pueden armonizar más agradablemente. ¿Y con cuál fin, sino porque la mente del lector, subyugada y trasportada por el arte, pueda, si vale expresarse así, aceptarlas por una sola cosa tal cual se la presentan? ¿Y vienes luego á deshacer tu propio trabajo, separando materialmente lo que formalmente has reunido! ¿Aquella ilusión, que es el esfuerzo y la recompensa del arte; aquella ilusión, tan difícil de mantener, la destruyes tú mismo, en el momento de producirla! ¿No ves que entre la concepción y la ejecución existe repugnancia? ¿Que con pedazos de cobre y con pedazos de estaño, soldados unos á otros, no se hace una estatua de bronce?»

(1) *Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet
Primo ne medium, medio ne discrepet inum.*

Art. Poet., v. 151-152.

La traducción del texto es de Burgos.

¿Qué responderemos á éstos? Que tienen razón. No hallo otra respuesta que darles.

Un amigo mío, de grata y honrada memoria, refería una curiosa escena presenciada por él en casa de un juez de Milán, muchos años haee.

Halló al juez entre dos litigantes.

Defendió uno calurosamente su causa, y el juez le dijo: «Tiene usted razón.—Pero, señor juez, dijo el otro, usía debe oirme antes de fallar el pleito.—Es muy justo, dijo el juez; hable usted; le escucho atentamente.» El segundo litigante defendió su causa con no menor empeño, y estuvo tan feliz, que el juez le dijo: «También tiene usted razón.» Un niño de siete á ocho años, que estaba junto al juez divirtiéndose con no sé qué enredillo, pero oyendo la controversia, levantóse, y con cierto dejo de autoridad, dijo lleno de asombro: «¡Pero, papá! es imposible que los dos tengan razón.—También tú la tienes, dijo el padre.» Cómo terminó aquello, ó no me lo contó mi amigo, ó se me ha olvidado; pero es de suponer que el juez conciliaría sus respuestas demostrando á Ticio y á Sempronio que si por una parte tenían razón, no la tenían por otra. Así haremos nosotros. Y lo haremos, en parte, con los mismos argumentos de los dos adversarios, pero deduciendo de ellos consecuencia distinta de la que unos y otros obtienen.

Cuando pretendéis que el autor de una novela histórica, diremos á los primeros, os haga distinguir en ella lo que ha ocurrido realmente de lo que es invención suya, seguramente no habéis pensado en si hay medio de servirlos. Le ordenáis nada menos que un imposible. Para convencerlos de ello basta que consideréis un instante la forma en que deben mezclarse estas cosas, para que puedan constituir un solo relato. Para circunstanciar, pongo por caso, los acontecimientos históricos con los cuales el autor ha enlazado la acción creada por su fantasía (en la novela histórica admitis, sin duda, hechos históricos), deberá poner circunstancias reales,

tomadas de la Historia ó de otros documentos—¿qué medio mejor para representar aquellos sucesos en su forma verdadera, individual, si así puede decirse?—al lado de circunstancias verosímiles por él inventadas; porque queréis que os dé, no una descarnada y seca historia, sino algo más cumplido y saleroso; queréis que, en cierto modo, rehaga las carnes de aquella osamenta, que tal es en su mayor parte la Historia. Por la misma razón hará que los personajes históricos (en una novela histórica los admitiréis, seguramente) hablen y obren lo que, cuando vivían, real y verdaderamente dijeron y obraron, y además cosas imaginadas por el novelista como convenientes á sus caracteres, y á aquella parte fingida de la acción, en la cual se admite que intervengan. Y recíprocamente en los hechos de su invención introducirá, naturalmente, circunstancias inventadas también, al lado de circunstancias tomadas de hechos reales acaecidos en la época y lugar en que la acción se supone; ¿qué medio más natural para crear acciones que hayan podido existir en aquel lugar y tiempo? Dará, pues, á los personajes fingidos palabras y acciones que hayan sido proferidas y ejecutadas realmente por hombres de aquel lugar y época, y se alegrará de hacer así más verosímiles sus ficciones, aprovechando los mismos elementos históricos. Basta lo dicho para demostraros la imposibilidad de hacer la distinción que pedís al novelista; es más, no podría intentar hacerla, sino truncando la narración frecuentemente, ¿qué digo frecuentemente? á cada instante, varias veces en una página, y aun dentro de cada período, para decir: «esto es histórico, tomado de memorias dignas de crédito; esto es invención mía, pero en vista de datos positivos; estas palabras son realmente del personaje en cuya boca las pongo, pero fueron pronunciadas con otro motivo en circunstancias que no forman parte de mi trabajo; éstas, que atribuyo á un personaje imaginario, las dijo verdaderamente un personaje histórico; ó bien, eran palabras que corrían en boca de todos; y así sucesiva-

mente. ¿Llamaríais novela á una composieión hecha de esta suerte? ¿La crearíais digna de algún nombre? ¿Se concibe composieión hecha en condiciones semejantes?

Me diréis que nunca habíais pensado pedir tanto. Lo creo; pero se trata de ver, no sólo lo que expresan directamente vuestras palabras, sino lo que importan lógicamente. Sean muchos ó pocos los casos en que desearíais que el autor distinguiese en su relato lo real de lo ficticio, aunque fuese un solo caso, ¿por qué lo queríais? ¿por un mero capricho? No, ciertamente: por una excelente razón, que ya nos habéis dicho: porque la realidad, no representada en forma que parezca tal realidad, ni satisface ni instruye. Y esta razón ¿es por ventura aplicable sólo á aquel caso ó á aquellos casos? Todo lo contrario. Es, por naturaleza, razón general, común á todos los casos semejantes. Si hay, pues, quien se queje de experimentar la misma desagradable impresión en otras partes de la obra, ¿no creéis que sus quejas merecen igual satisfacción que las vuestras? Debéis responder afirmativamente, pues se fundan en la misma razón: las exigencias de la realidad. Por consiguiente, ved cómo imponiendo á la novela histórica la obligación de distinguirla en tal ó cual parte, le imponéis en sustancia la de distinguirla en todas: cosa imposible, como he demostrado, ó mejor dicho, como os he hecho observar.

Vaya ahora lo que puede responderse á los otros:

Distinguir en una novela histórica la realidad de la invención, destruye, á vuestro juicio, la homogeneidad de la impresión y la unidad del asentimiento. Mas, por favor, ¿cómo puede destruirse lo que no existe? ¿No veis que esta distinción se halla en los elementos necesarios, y, por decirlo así, en la primera materia de esta clase de obras? Cuando, pongo por caso, el Homero de la novela histórica hace figurar en el Waverley al príncipe Odoardo y su desembarco en Escocia; en otra novela á María Estuardo y su fuga del castillo de Loekleven; en otra á Luis XI de Francia y su residencia en Plessis-les-

Tours; en otra á Ricardo Corazón de León y su expedición á Tierra Santa, y así sucesivamente, ninguna advertencia hace respecto á esta admisión de personajes y hechos reales en sus obras. Ellos son los que se presentan con este carácter; ellos los que exigen en absoluto y obtienen ineludiblemente aquel asentimiento *sui generis*, exclusivo, incomunicable, otorgado á las cosas estimadas históricas: asentimiento que llamaré histórico, en oposición al otro asentimiento también *sui generis*, exclusivo é incomunicable, otorgado á las cosas meramente verosímiles, y que llamaré asentimiento poético. El mal estaba ya hecho antes de aparecer en escena aquellos personajes. Al tomar una novela histórica, el lector sabe perfectamente que en ella ha de hallar, *facta atque infecta* (1), cosas acontecidas ó inventadas, ó sea dos objetos diversos de los dos diversos asentimientos. ¡Y acusáis de tal discordia al novelista, y le mandáis mantener en el curso de la obra una unidad que no existía ya en la portada!

Quizá me digáis que exagero vuestras pretensiones; que la existencia de inconvenientes inevitables en una cosa, no es motivo para agregarle otros; que, si aquella homogeneidad de asentimiento deseado en el arte no puede lograrse por completo, el disminuirla es un mal innecesario; que con aquella expresa advertencia, ó con la indicación de que tal ó cual hecho es positivamente verdadero, el autor obtiene el asentimiento histórico, opuesto al fin del arte, donde quizá no se obtendría.

Es posible. ¿Pero qué podría obtenerse en cambio? Sólo dos cosas, es decir, una de dos cosas, tan opuestas al fin del arte como la aludida: el engaño ó la duda.

Es posible, digo, que el lector á quien no se advirtiere que el hecho relatado había acontecido realmente, lo tomase y lo disfrutase como hermosa invención poética.

(1) *Sacri igitur rates, facta atque infecta canentes.....* VIDA, Poética, III, v. 112.

¿Pero es esta, por ventura, la aspiración del arte? ¡Hermoso esfuerzo, en verdad, hermosa obra de arte la que consistiese, no en inventar cosas verosímiles, sino en ocultar que las cosas por el arte presentadas son verdaderas y reales! ¡Hermoso efecto del arte el que hubiera de depender de una accidental ignorancia! Porque si en el instante de hallarse el desprevenido lector gozando con la supuesta invención poética, viene alguno y le dice: eso es un hecho positivo tomado de tal ó cual documento, el pobre hombre caerá de golpe desde los espacios de la poesía á los campos de la historia. El arte es arte en cuanto produce un efecto definitivo y no un efecto cualquiera. Entendida en este sentido, es no sólo sensata, sino profunda, la máxima: Sólo la verdad es bella; pues lo verosímil (materia del arte), presentado y entendido como verosímil, es verdad, diversa y diametralmente opuesta, si se quiere (1), de la real, pero verdad vista por el pensamiento para siempre, ó hablando con más precisión, irrevocablemente: es un objeto que puede perderse por el olvido, pero que no puede ser destruido por el desengaño. Nada puede hacer que una hermosa figura humana, ideada por un escultor, deje de ser una belleza verosímil; y aunque llegue á desaparecer la estatua material en que aquella concepción se había exteriorizado, desaparecerá con ella el conocimiento accidental de aquella verosímil belleza, pero nunca su entidad incorruptible. Pero si alguien, viendo con poca luz ó de lejos un hombre erguido é inmóvil sobre un edificio, y entre estatuas, lo tomase también por una estatua, ¿os parecería un efecto de arte?

Podría ocurrir otra cosa. Que el lector á quien el novelista no advirtiese la realidad histórica de tal ó cual hecho de los que particularmente le recrean; pero sospechando por la naturaleza, ó mejor dicho por el asunto de la compo-

(1) Véase el Diálogo *Dell'Invenzione*.

sición, que el hecho puede ser verdadero, quede suspenso y dudoso; sin culpa suya, en verdad, y contra su deseo. Asentir, asentir fácil, rápida y completamente es el deseo de todo lector, fuera del que lee para criticar lo leído. Y da gustoso asentimiento tanto á lo puramente verosímil, como á lo realmente verdadero; pero, vosotros lo habéis dicho, con asentimiento diferente y hasta opuesto; y yo añadido, mediante la misma condición en ambos casos, á saber: que la mente reconozca en el objeto contemplado una ú otra esencia, para poder dar uno ú otro asentimiento. Eneubriendo la realidad de la cosa narrada, el autor, según vuestro deseo, conseguiría evitar el asentimiento histórico, pero quitando al lector la posibilidad de concederle otro alguno. Efecto contrario, si los hay, al fin del arte; pues ¿qué más opuesto á la unidad y á la homogeneidad del asentimiento que la falta y privación del mismo?

Para evitar el engaño y la vacilación que acaban de indicarse; para no jugar al lector una mala pasada; para cumplir su probable deseo y no dejar sin respuesta una sobrentendida pregunta, un autor puede, en uno ú otro caso, sentir fuertes tentaciones de distinguir la realidad expresamente. Contribuye á ello no poco el convencimiento de lo mucho que falta á la cosa representada faltándole una manifestación de esta índole. No digo que obra bien; no niego que hace una cosa directa y manifestamente contraria á la unidad de la obra: digo que el dejar de hacerla no serviría para lograr la unidad de que se trata. Hace lo que el pobre maestro Jacobo, de Molière: se presenta ora con el mandil de cocinero, ora con la librea de lacayo, porque el Avaro, su señor, quiere que desempeñe ambos servicios y lo ha tomado con estas condiciones.

Resumiendo el pro y el contra de lo dicho, podemos declarar, en mi concepto, que tienen razón los unos al querer que la realidad histórica sea presentada siempre como tal realidad, y los otros al desear que una narra-

ción produzca asentimientos homogéneos; pero que no tienen razón unos y otros al querer en la novela histórica este y aquel efecto, siendo el primero incompatible con su forma narrativa, y el segundo con sus materiales, que son heterogéneos. Piden cosas justas é indispensables; pero las piden á quien no puede darlas.

Mas siempre, se me dirá, la novela histórica es en definitiva la culpable de todo.

Tal es nuestra tesis. Queríamos demostrar y creemos haber demostrado que la novela histórica es un género en el cual no es posible lo que es necesario; un género en el cual ni pueden conciliarse dos condiciones esenciales, ni aun cumplirse una de ellas, siendo inevitable en él una confusión repugnante á la materia y una distinción repugnante á la forma; un género, en el cual deben entrar la ficción y la historia, sin que sea posible estatuir ni indicar en qué proporción y relaciones; un género, en fin, imposible de cultivar con exactitud, por ser intrínsecamente contradictorio su asunto. Le piden demasiado. ¿Pero en razón á qué? ¿En razón á su posibilidad? Muy cierto; esto demuestra por completo el vicio radical de su asunto, porque en razón á las cosas, pedir á lo realmente verdadero que se dé á conocer con tal carácter y pedir á una narración que produzca asentimientos homogéneos, es precisamente pedir lo que se pretende. Son dos cosas incompatibles, ¿pero en dónde? En la novela histórica. También muy cierto; mas tanto peor para esta clase de novela; pues en sí encierra dos cosas hechas adrede para no caminar juntas. Si hubiese necesidad de demostración para esta verdad evidente, la hallaríamos sin esfuerzo en una de las dos clases de trabajos que la novela histórica contrahace y confunde, quiero decir, en la Historia. Propónese ésta, en efecto, referir hechos reales, y producir con esta narración aquel asentimiento homogéneo que se da á las verdades positivas.

Pero, podrá acaso objetarse por alguno, ¿se obtiene esto de la Historia? ¿Produce ésta una serie de asenti-

nientos racionales y definitivos? ¿Ó deja á menudo engañados á los erédulos y dudosos á los inclinados á meditar sobre las cosas? Y aparte de la voluntad de engañar, ¿dónde están las historias compuestas por hombres, en las euales se pueda estar seguro de hallar sólo la verdad neta y distinta?

Cierto, responderemos: en la Historia hay fábulas y aun mentiras. Pero por eulpa del historiador, no por la condición del género que cultiva. Cuando de un historiador decimos que altera los hechos y que mezela verdades y ficciones, entendemos hacerle cargos por una falta que podía evitar perfectamente. El medio era seguro y facilísimo. ¿Hay cosa más fácil que abstenerse de invenciones? Dígasenos si el autor de novelas históricas puede emplear este medio para no engañar al lector, por lo que á él se refiere.

Es cierto igualmente que ni del historiador más diligente y verídico podrá siempre obtenerse toda la verdad, tan pura y neta como puede desearse. Pero esto tampoco es culpa del arte: es eulpa de la materia. Para que un arte sea racional y bueno, no es preciso que logre completa y perfectamente sus fines: no hay arte de esta especie. Arte bueno y racional es el que, proponiéndose un fin sensato, emplea los medios más adecuados para lograrlo hasta donde sea posible, los medios adecuados para lograrlo por completo, en los límites de nuestras facultades, cuando la materia corresponde. De los hechos reales, del estado de la humanidad en determinados tiempos y lugares, eabe adquirir y transmitir un conoeimiento, no perfecto, pero positivo: esto es lo que se propone la Historia: hablo de la Historia en buenas manos. No llega hasta donde pretende; pero por su voluntad no retrocede ni deja de adelantar un paso. No venee, en muchas ocasiones, todas las dificultades; pero se guardá muy bien de erearse ninguna. Nos deja alguna vez en la duda, pero nos deja cuando ella misma la tiene. Y aun de la duda (todo viene como anillo al dedo á quien va por buen

eamino), aun de la duda saca partido la Historia. No sólo la confiesa abiertamente, sino que, euando es ocasión, la promueve, la sostiene y trata de sustituir con ella las falsas aserciones. Nos haee dudar, porque quiere que dudemos; no como la novela histórica, por habernos excitado á asentir, quitándonos al propio tiempo lo necesario para determinar el asentimiento. En la duda provocada por la Historia, el espíritu descansa, si no como en el término de su deseo, como al límite de la posibilidad: se satisfæe, por decirlo así, con un acto, con un aeto relativamente final, en el único aeto bueno que le es entonces posible. En la duda excitada por la novela histórica, el espíritu, en vez de descansar, se desasosiega é inquieta, porque en el asunto que se le ofrece ve la posibilidad de un aeto ulterior, que se le ha hecho desear á la par que se le quitan los medios de obtenerlo. Creo que no habrá lector de novelas históricas, y aun de una sola novela histórica, á quien no se le haya ocnrrido preguntarse alguna vez si tal personaje, tal heeho ó tal circunstancia serán verdad ó ficción. Y también creo que habrá dicho para sí: «¡Ah, traidor! en forma de pregunta inocente, me haees una critica venenosa: me das á entender que el libro te ha sugerido é impuesto la necesidad de tirar al novelista de la eapa. Sé que el mérito de un libro está en excitar deseo de saber más de lo que el libro enseña; pero aquí la espeeie varía. Las cosas que deseas saber son las cosas de que te he hablado; tu petieión se endereza, no á aumentar lo conocido, sino á desbaratarlo.»

No será inoportuno observar que la Historia puede en alguna ocasión y sin ineonveniente haeer uso de lo verosímil, porque lo hace de buena manera, ó sea exponiéndolo en su forma propia y distinguiéndolo de lo real. Y puede hacerlo sin menoscabo de la unidad de la narración, por la razón sencillísima de que aquel verosímil no forma parte del relato. Se propone, razona y discute, no se narra á la par de lo real y positivo y juntamente con él como en la novela histórica. No hay, sin embargo,

peligro de que dañe á la unidad del trabajo; ¿qué enlace más natural, en efecto, qué continuidad más natural que la existente entre el conocimiento de los hechos y la inducción de los mismos obtenida? Cuando de un hecho positivo recibe la inteligencia una noticia que excita vivamente su atención, pero falta de partes importantes ó esenciales, propende naturalmente á las cosas ideadas que tengan con aquel hecho una relación general de composibilidad y una relación especial, ó de causa, ó de efecto, ó de medio, ó de importante concomitancia que han debido tener las cosas reales de las cuales no ha quedado vestigio. Propio de la mísera condición humana es no poder conocer sino parte de lo que ha existido, aun dentro de su pequeño mundo; y es propio de su nobleza y de su fuerza el poder con la conjetura extenderse más allá de lo que puede saber. Cuando la Historia recurre á lo verosímil, secunda ó estimula esta tendencia. Deja, por un momento, de narrar, porque la narración no es entonces el instrumento adecuado, y emplea la inducción.—De esta suerte, haciendo lo requerido por la diversa naturaleza de las cosas, hace lo conveniente á su nuevo propósito. En suma, para poder conocer aquella relación entre lo positivo narrado y lo verosímil propuesto, es condición de todo punto necesaria que ambos comparezcan con distinción clarísima. Ha de proceder como quien, dibujando el plano de una ciudad, señala con color diferente las calles, plazas y edificios proyectados; y al presentar distinto lo existente de lo que se podría construir, da la razón de presentarlos reunidos. La Historia, digo, abandona entonces la narración, mas para acercarse del único modo posible al fin y objeto de la misma. Conjeturando y narrando, mira siempre á lo real: allí está su unidad. ¿A dónde va, ó más bien, cómo se forma la de la novela histórica, que vaga entre dos fines opuestos?

Permítaseme adelantarme á otra objeción, menos fundada todavía, pero que es de temer, porque en todas las ocasiones semejantes sale siempre á la palestra. Se trata

de la novela histórica, podrá decirseme, y sin embargo, se la equipara á la Historia, prescindiendo de que son dos géneros distintos, con objeto diverso, y aunque parecidas en algo, diferentes del todo en muchas cosas.

Poca perspicacia hace falta para observar que tal objeción se funda en una verdadera petición de principio. Es verdad: si la novela histórica tuviese objeto más ó menos diverso del de la Historia, pero igualmente lógico, sería una extravagancia oponerle el objeto y las leyes de la Historia. Pero la cuestión está precisamente en si la novela histórica tiene objeto lógico y por consiguiente obtenible, y en si puede, por lo mismo, tener leyes particulares, ordenadas á aquel objeto. El objeto de un arte está condicionado por la materia del mismo ó por cualquiera de los materiales que emplea; y el ver cuáles son las condiciones ingénitas y necesarias de una materia en un arte cualquiera, es verlas para todas las artes existentes y posibles que quieran servirse de la misma materia. La novela histórica toma como parte de su materia la natural y propia de la Historia, por lo cual es necesario, al menos en esta parte, parangonar la Historia y la novela. No por el título, ni por la forma, ni por el asunto de la obra, pues con la verdad histórica no puede hacerse nada bueno no representándola con la mayor distinción posible, sino por la naturaleza de la verdad histórica. La Alquimia también tenía un objeto, en parte diverso del de la Química; sólo necesitaba lograrlo: suponía también que debía haber medios adecuados á su objeto; sólo necesitaba hallarlos. El oponerle los experimentos y raciocinios de la Química, se ha considerado lo más oportuno, por cuanto ambas estudian los metales. Véase si sería extraña esta respuesta: «Eso será bueno para la Química; pero yo me llamo la Alquimia.»

La novela histórica no tiene objeto suyo propio y lógico á la par: contrahace los dos, como antes he dicho. Ciertó que en esta proposición:—representar, por medio de una acción inventada, el estado de la humanidad en

determinada época histórica—hay unidad verbal y aparente. Pero lo necesario para constituir la unidad racional, ó sea la correspondencia entre tal medio y tal fin, es una suposición falsa y gratuita. El medio, el único medio de representar el estado de la humanidad, como todo lo representable por la palabra, es transmitir el concepto de ello formado, con los diversos grados de certeza ó de probabilidad descubiertos en las cosas, con las limitaciones y deficiencias halladas en ellas, ó por mejor decir, en el actual conocimiento posible de las mismas; repetir, en suma, á los demás las últimas y decisivas palabras que en el más feliz instante de la observación ha podido uno decirse á sí mismo plenamente satisfecho. Este medio es el empleado por la Historia, pues por Historia entiendo aquí, no sólo la narración cronológica de alguna serie de hechos humanos, sino toda exposición sistemática y ordenada de estos hechos. Esta es, repito, la Historia que contrapongo á la novela histórica, y que debería contraponérsele aun cuando esta especie de Historia fuera meramente posible. Pero ¿quién ignora que de esta especie hay muchos trabajos, entre los cuales no pocos han obtenido aplausos justos? Trabajos cuyo objeto es dar á conocer, no tanto el desarrollo político de la humanidad en determinado tiempo, cuanto su modo de ser bajo diversos aspectos más ó menos numerosos. ¿Quizá pensáis que la Historia ha quedado rezagada de lo que tal objeto exige, de lo que los materiales, investigados y estudiados con más amplio y filosófico plan, hubieran podido darle? ¿que no se ha cuidado de ciertos hechos ó de series enteras de determinados hechos, cuya importancia no estimaba en lo debido? ¿que no ha querido observar ciertas relaciones, ciertas dependencias recíprocas de determinados hechos, á pesar de haberlos recogido y relatado, pero como extraños entre sí, porque á primera vista parecían serlo? Denostadla, pero encomendaos á ella, como á la única capaz de reparar sus omisiones. ¿Hay alguien que viendo, respecto á tal ó

cual período histórico, la posibilidad de la indicada mejora se entregue á nuevas disquisiciones? ¡Bravo! *¡macte animo!* investigue cuantos documentos existen ó pueden allegarse; convierta en documentos ciertos escritos, cuyos autores estaban á cien leguas de imaginar que los escribían para las subsiguientes generaciones; elija, segregue, compulse, deduzca, induzca, confronte; es seguro que de aquel período histórico llegara á formar juicios mucho más especiales, completos, definitivos y exactos de los obtenidos hasta entones. Pero conceptos por lo mismo mucho más obligados.

Pues si en vez de tratar al lector como á sí mismo y de presentar á las demás inteligencias, intacta y limpia, la imagen que en recompensa á sus disquisiciones ha aparecido en la suya, la reforma, para esconderla á intervalos y para hacer con ella y con elementos de naturaleza distinta algo peor en una parte y mejor en otra; si para darle más animación quiere hacerle vivir con dos distintas vidas; si toma el fin por medio, entonces la razón de las cosas, que no entra con tales propósitos y está hecha á mantener con rigurosa exactitud sus propios planes y no planes ajenos, lejos de permitir que tal mezclanza resulte representación más completa de un estado histórico, impide que ni siquiera resulte aquella representación menos minuciosa y detallada que podía ofrecer el retrato sincero de la realidad de las cosas. Lo positivo no es tal positivo respecto á nosotros, sino en cuanto es conocido; y no es conocido, sino en cuanto podemos distinguirlo de lo que no lo es; el engrandecerlo con lo verosímil no es, por consiguiente, tocante al efecto de representarlo, otra cosa que aminorarlo, haciéndolo que desaparezca en parte. He oído hablar (cosa vieja y verdadera) de un hombre más ahorrador que discreto, el cual creyó duplicar el aceite de su candel echándole igual cantidad de agua. Sabía que vertiéndola simplemente encima no conseguía nada: el agua se iba al fondo y sobrenadaba el aceite; pero pensó que mezclando

y batiendo bien ambos líquidos, resultaría uno sólo y lograría su objeto. Batió y batió, y logró hacer una mezcla de aceite y agua. Trabajo inútil: la mezela llenaba el candil, pero no aumentaba el aceite; al contrario, daba mucha menos luz que en la otra forma. Bien lo advirtió el ahorrador cuando encendió la mecha.

He dejado para el fin la objeción más irrefutable y tremenda, el hecho. Todo eso, oigo decir, serán bellas teorías; pero el hecho da al traste con ellas. En las obras antiguas y modernas, ¿podrá eitarse alguna más leída, más gustada y aplaudida que las novelas históricas de un tal Walter Scott? Se quiere demostrar con copia de razones que no deben producir tal efecto; pero si lo producen.....

Objeción tremenda sólo en apariencia; pues toda su fuerza estriba en un equívoco, ó sea en llamar *hecho* lo que se está *haeiendo*. Que las novelas de Walter Scott han agradado, es un hecho innegable, pero un hecho de aquellas novelas, no el hecho de la novela histórica; que en adelante siga agradando este género literario, y continúe siendo cultivado por lo mismo, es la euestión y no de hecho. En esto, como en otras muchas cosas, el hecho de un tiempo no es ciertamente garantía del hecho futuro; los ejemplos de fallos de una época casados en otra, son demasiado notorios y frecuentes para que necesitemos alegarlos. Pues si el recordarlos á menudo y con extrema conmiseración no nos retrae del riesgo de emitir fallos nuevos, es porque en los actuales creemos ver algo más maduro, autorizado y definitivo. No es maravilla; son los nuestros. Para compadecernos de los del pasado, somos la posteridad, lo cual no es poco; para confiar en los nuestros, somos el presente, que no es menos.

Permítaseme, sin embargo, citar de entre los más notables ejemplos uno que tiene con este asunto analogía importante. ¿Qué obras han estado más en boga que las novelas histórico-heróico-eróticas (no podría designar-

las con un nombre) de Mlle. Scuderi y de algunos de sus menos famosos antecesores y sucesores, y no en un país y en un siglo toseos, sino en la Francia de Luis XIV? Baste el testimonio de Boileau, el cual en el discurso anterior al diálogo donde se burla de aquel género, confiesa que en su juventud, euando hacían furor aquellas novelas, las había leído, como todos, con admiración suma, y las había considerado obras maestras de la lengua francesa (1).

Sería, más que injusticia, verdadera extravagancia, poner aquellas obras á la altura de las de Walter Scott; pero, no obstante la enorme distancia entre los autores y su género, es innegable que entre ámbas clases de novela hay esta analogía é identidad evidente: en ambas novelas tiene la historia más ó menos parte. No se alegue que en las primeras la historia no entraba sino como pretexto y aun por burla; que nadie pensaba en la historia al leer aquellas extrañas peripecias de amores furibundos y platónicos, y aquellas disputas y disertaciones sobre el amor, aun más extrañas que las peripecias. Supóngase por un momento que la Scuderi, en aquella Clelia tan leída y aun tan recordada, hubiese dado el nombre de Virginia á la mujer ultrajada por Sexto Tarquinio, hubiese hecho á Porsena rey de Macedonia ó de la Galia Cisalpina, y hubiese hecho que la heroína del título se echase á nadar al Eufrates y aun al Po, para huir del campamento; estos detalles hubieran extrañado sin duda á aquellos mismos lectores de suyo tan tolerantes. No les era indiferente por completo la veracidad de la historia en aquellas obras empleada; tenían solamente tolerancia mayor de la que al presente es posible. Al leer aquellas novelas se cuidaban también de la historia; ¿cómo no, si lo deseaban? En el hecho

(1) *Les héros de Roman*, Dialogue. El discurso fué escrito muchos años después, para una nueva edición.

de tener tanta aceptación novelas en las cuales era el elemento esencial la historia, que les suministraba fundamentales condiciones, no sólo de tiempo y lugar, sino de personas y hechos, hay que confesar que en aquellas composiciones se descaba la historia. Y no podía descarse la historia sin cuidarse de ella. Sólo que se cuidaban de ella menos de lo que al presente nos cuidamos.

Ahora bien; ¿cómo ha nacido esta diferencia? ¿de golpe y en un instante? No ha sido así, ni era posible que así fuese. Aquella tolerancia fué disminuyendo gradualmente: se quiso cada vez mayor dosis de historia, y en esta dosis mayor cantidad de circunstancias históricas. Refiérome aquí, no sólo á aquel relativamente efímero y caprichoso género de composiciones, sino á cualquier género mezcla de ficción é historia; y refiérome no á un progreso regularmente continuo y de unánime tendencia, sino á un progreso efectivo en el conjunto y de tendencia poderosa, haciendo abstracción de aquellas detenciones temporales ó de aquellos accidentales retrocesos, que se verifican en todo linaje de hechos y de ideas. La tolerancia del público fué disminuyendo, como he dicho, y por esto y fuera de esto, pero siempre por la misma razón, fué disminuyendo la audacia de los escritores. A veces el público (claro está que comprendo en él los críticos de profesión como factor importante), á veces el público, mostrando con la censura ó el desprecio que le era intolerable grado tal de alteración en la historia, obligó á los escritores á introducir circunstancias reales con mayor exactitud y en mayor número; á veces los propios autores, meditando en teoría sobre su arte, ó sintiendo más vivamente que sus antecesores y aun que sus contemporáneos: en la práctica de la composición la importancia y conexión de la verdad histórica, hallaron nuevo modo de darle más entrada en sus trabajos. Y alguno de estos especiales progresos, ya teóricos, ya prácticos, pudo estimarse suficiente, como á menudo ocurre al sortear el inconveniente que más salta á la

vista en determinado instante. Pero transcurrido algún tiempo, el deseo de la verdad histórica, deseo siempre ereciente por causas independientes del arte, y aereccntado con respecto al arte por aquellas mismas modificaciones, hizo notar inconvenientes nuevos y buscar nueva manera de orillarlos. Cada una de estas sucesivas tentativas fué un hecho; ninguna el hecho: cada una de aquellas modificaciones fué un paso; ninguno fué ni podía ser el último. Porque, sin salirnos de la cuestión, ¿cuál puede ser el último paso en el camino de la verdad histórica, sino la verdad histórica pura y completa (dentro de lo relativo, se entiende)? En los conjuntos de partes consentáneas, todo mejoramiento de una contribuye á la solidez del todo; en las compuestas de elementos incompatibles y contrarios, el mejoramiento conduce á la destrucción de la obra.

Y con esto venimos á declarar abicrtamente (cosa por lo demás implícitamente contenida en lo hasta ahora dicho) que, oponiendo á la novela histórica la ingénita contradicción de su asunto y su consiguiente incapacidad de recibir forma satisfactoria y fija, no hemos pensado oponerle un vicio peculiar y propio, y seguir las huellas de los que la han llamando género falso y espurio. Esta sentencia implica un supuesto, á nuestro juicio, erróneo, cual es que ha sido hallada y practicada la manera de enlazar bien la ficción y la historia, y que la novela histórica ha llegado á malearse. La novela histórica no es un género falso, sino una especie de género falso, como es el que comprende todas las composiciones, mezcla de historia y ficción, sea cualquiera su forma. Y añadiremos que la novela histórica, como la más moderna de su clase, nos parece la invención más refinada é ingeniosa para vencer la dificultad si fuese realmente vencible.

Nadie negará, sin duda, que para poder emitir juicio completo sobre la novela histórica era preciso entrar en la cuestión indicada. Pero también estamos muy lejos de

suponer que se acepte sin discusión la opinión que acabamos de expresar sobre este punto. Procuraremos, pues, justificarla, comparando el asunto de la novela histórica con el de la epopeya y la tragedia, é indicando las variaciones introducidas en la teoría y en la práctica de estas dos principales é ilustres formas del género, en lo referente á sus relaciones con la Historia. Variaciones que podrían muy bien ser indicadas (¿quién no lo sabe, y quién podría olvidarlas?) por brillantes y perennes monumentos de ingenio, porque el ingenio da forma duradera hasta á las cosas que no tienen razón de durar en sí mismas; pero variaciones hijas de más poderosa causa, pues la siempre sentida belleza y la siempre viva autoridad de aquellos monumentos no bastaron en tiempo alguno á detener su proceso. Fabricados no sólo por manos maestras sino en parte con instrumentos ya inutilizados, parece que dicen á quien mejor los considera: «Admírame y obra de otro modo.»

SEGUNDA PARTE.

El asunto de la epopeya, según el concepto comúnmente admitido, es la representación de un suceso ilustre y grande, inventando en gran parte las causas, medios, obstáculos, modos y circunstancias, para de esta suerte producir más vivo deleite y admiración más intensa de la que puede lograrse con la simple y sincera narración histórica del mismo acontecimiento.

No vacilo en asegurar que si una cosa semejante se nos propusiese ahora por primera vez y *à priori*, sin autorizarla con algún ejemplo de hecho y sólo como cosa posible, la proposición parecería á doctos é indoctos igualmente extraña. Quien de cualquiera suceso grande é ilustre no tuviese circunstanciada noticia y únicamente lo conociese por aquella fórmula más ó menos abstracta que es, si así puede decirse, el nombre propio de los sucesos, no entendería cómo podía invitársele á ocuparse en aquel suceso sino para hacerle conocer sus causas, medios, obstáculos, circunstancias y modos, y para de esta suerte dar á aquella pobre y vaga fórmula lo que le falta en su mente. Quien tuviese más circunstanciada y extensa noticia, hallaría quizá más extraño, y aun digo poco, semejante proyecto de presentárselo separado de una parte, y no de una parte cualquiera, sino de una parte de aquellas condiciones con él íntima y naturalmente ligadas, y unido, en cambio, á otras imaginarias condi-

eiones. Dispuesto á admitir todo cuanto pudiera ampliar ó rectificar su concepto, lo estará igualmente á oponer á cada cosa que viniese á alterarlo el *incredulus odi* con que la mente rechaza, no sólo la particular especie de falso á que Horacio aplica estas palabras, sino á lo falso de todo grado y género que se presente á reclamar un sitio ocupado ya por lo verdadero. (1).

Los eseritores de historia que comprenden sus intereses y que, como cualquiera poeta épico, desean producir admiración y deleite, procuran, especialmente los modernos, secundar esta predisposición de los lectores. Apresúranse á advertirles que las condiciones reales del suceso, grande ó pequeño (mucho más si es grande), ó de la serie de sucesos que van á describir, eran poco ó mal conocidas; que han puesto empeño particular en limpiar aquella materia de lo que le había agregado la mala fe de unos y la imaginación de otros; que, tocante á las causas principales y secundarias, á las circunstancias y modos, hallarán en el trabajo noticias tan inesperadas y nuevas como exactas; que, en una palabra, sus pesquisas y observaciones les permiten emitir un concepto más ordenado, íntegro y sincero del que podía tenerse antes sobre el suceso historiado. ¡Y á lectores y eseritores que han llegado á una inteligencia de esta clase, iremos á proponerles la alteración de los conceptos de los grandes sucesos, como fin y asunto de nueva especie de trabajos! Proposición que, desenvuelta en otros términos, equivale casi á lo siguiente:

«Entre los sucesos pasados de que nos queda memoria, hay algunos calificados de grandes por sus causas y por sus efectos, esto es, de una parte por un concurso

(1) *Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
Aut in arcem Progne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*

HORACIO, *Art. poet.*, v. 185 y sig.

extraordinario de voluntades y de acciones humanas, que cooperan hasta con su contraposición á producirlos-tal cual los conocemos, y de otra por una subsiguiente transformación extraordinaria en el estado de una ó más sociedades. Cada cual de estos sucesos tuvo, además de sus causas principales, cierto número de causas secundarias y aun de causas nacidas en períodos diferentes: cada cual tuvo sus obstáculos y medios, sus impulsos y retrasos, sus accidentes y, por decirlo así, sus modos de ser individuales. El historiador hace, sin duda, un trabajo útil y cuerdo, recogiendo todas aquellas noticias, depurándolas y aplicándolas á donde correspondan y señalando á cada personaje su peculiar modo de proceder y su grado de intervención y de eficacia en el conjunto, estudiando y manteniendo el orden real de los hechos, de manera que el lector, admirando la grandeza y novedad del resultado, lo halle á la vez sumamente natural y hasta relativamente necesario. Pero puede hacerse otra cosa, y cosa mejor en cierto sentido: representar aquéllos como hubieran debido ser, para hacerlos más agradables y maravillosos. Esta, oh poeta, es tu parte. A ti, pues, corresponde hacer una nueva selección de las partes del suceso, prescindiendo de las inútiles para tu más elevado y especial intento, y transformando á tu albedrío las que te parezca que deben ser conservadas; á ti el hallar dificultades que, á juicio tuyo, hubieran debido retardar ó acelerar el curso del suceso, y hallar también los esfuerzos mediante los cuales hubieran debido ser vencidas; á ti inventar accidentes, designios, pasiones y, para acabar pronto, personas que hubieran debido tener en el suceso intervención más ó menos importante; á ti señalar el camino que los sucesos hubieran debido seguir para llegar hasta donde llegaron.»

He dicho que si semejante proyecto se propusiera hoy *à priori* parecería extraño; y añadido, sin temor de exagerar en el supuesto, que es imposible que se le ocurriera á nadie.

Y aun mirando un poco más allá, ó recordando, por mejor decir, cosas conocidas, vemos que tal cosa jamás ha acontecido. La epopeya literaria (de la cual no ha sido forma primera la histórica) no vino al mundo como cosa pensada; no fué imitación de un concepto anterior y abstracto; fué imitación de hecho muy diverso, pero sumamente diversa. La epopeya primitiva y, si así puede decirse, espontánea, fué pura y simple historia; historia digo, en concepto de los hombres á quienes se refería ó cantaba, que es lo que importa en la cuestión presente. De aquella creída entonces historia quedaron dos monumentos perpetuamente singulares: la *Odisea* y la *Ilíada*. Y cuando ya no pudieron pasar por verdadera y genuina historia y eran al propio tiempo, por otras causas, sumamente agradables y susceptibles de aceptación bajo el aspecto completamente estético, nació sin dificultad la idea de componer otros de igual clase y, como la imitación no da saltos, con asuntos tradicionales de época fabulosa. Tal fué la primera epopeya literaria, la cual difería de la primitiva en no tener ni el efecto ni el propósito de obtener asentimiento á sus relatos, conservando, no obstante, la importante condición de narrar hechos enfrente de los cuales no había otros hechos reales y verídicos. No era ya historia, pero tampoco existía una historia con la cual había de luchar y encontrarse. Lo verosímil, dejando la apariencia de verdadero, podía ejercer y manifestar libre y desembarazadamente su propia y magnífica virtud, pues no se encontraba en un mismo campo con lo verdadero, el cual, dígame lo que se quiera, tiene también propia razón y virtud propia, que obran independientemente de toda convención contraria. De esta forma nos ha quedado el monumento más brillante sin duda, la *Eneida*.

Que los poemas homéricos pasaron al principio por historia, se demuestra suficientemente, aparte de otros indicios, considerando que entonces no había otra y que los pueblos nunca están sin historia. Quieren conocer la

verdad de los hechos humanos, principalmente de los hechos de sus predecesores, y quieren conocerla á fondo, muy ajenos de pensar que de la contemplación de lo meramente verosímil pueda obtenerse un placer de otro género. De aquí el aumento y transformación de las tradiciones, á las cuales la imaginación agregaba de generación en generación, y con cierta templanza, los hechos que no podía suministrar la memoria: invención fácil, espontánea y en cierto modo involuntaria por parte de sus autores, y nunca ofrecida á inteligencias deseosas de cogerla en falta. Que tal fué el origen de aquellos poemas, es cosa por nadie puesta ya en duda, y no es de los menos observadores y eruditos la conjetura de que no son obra de un hombre solo, desmembrada, si así puede decirse, por los que con más ó menos fidelidad la cantaban al pueblo, sino una colección, una rapsodia de trabajos sucesivos sobre el mismo tema, y que su verdadero autor ha sido el *Homero perdido entre la turba de los pueblos griegos*, como dice Vieo (1), con su originalidad, muchas veces más docta que atrevida. De todos modos, aquellas historias hablaban á la credulidad y no al buen gusto, *non nato* todavía. Considérese un poco la acogida que hubieran obtenido los rapsodas si hubieran dicho ó hubieran podido decir: «Buena gente, los hechos que vamos á cantar hubiéramos podido relatároslos, en lo que se sabe, tal cual realmente acontecieron; pero á fin de divertiros más, estimamos conveniente presentároslos en una forma distinta, arbitraria, quitando y poniendo lo que aconseja el arte.»

Ejemplo más circunstanciado del ferviente amor á la verdad entre gente ávida de esuehar patrañas, nos brindan los romances de la Edad Media, cantados también por nueva especie de rapsodas, llamados trovadores, juglares ó *menestrelli*; romances de que es hija la nueva

(1) *Scienza nuova*, lib. III: *Discoverta del vero Omero*.

epopeya, llamada por esta circunstancia epopeya roman-cesca. A propósito de lo dicho, véanse las siguientes palabras del erudito La Curne Ste. Palaye:

«Según parece, la historia fué al principio el objeto de aquellos poemas, si tal nombre puede darse á narraciones puestas en verso, para ayuda de la memoria.....

»Es cierto que las crónicas de San Dionisio gozaban de gran crédito en los siglos XIII y XIV, y que los historiadores no hallaban, para inspirar confianza á sus lectores, mejor medio que apoyarse en la autoridad de aquellas» (1).

Entre los trozos de aquellos poetas históricos, adueidos por el docto académico, citaré uno de Felipe Mouskes, que escribía á principios del siglo XIII. Éste, después de acusarse de no haber usado otras veces la cautela debida en la elección de sus autores, añade:

*«Quant un me conseilla
Que trop obscurement sarvie
Les faiz que je ramentevoie
Et que s' à Saint Denis allasse,
Le voir (la verdad) des Gestes y trouvasse,
Non pas mençonges ne frivoles;
Bientost après cestes paroles
M'en vins là, et tant exploitai,
Que ven ce que je convoitai,
Lors alai faus apereçant
Quantque j' avoie fait devant;
Si l' ardit c'on n'i deust croire,
Et me pris à la vraie histoire,
Jouste la quele je mesis.»*

¿Y qué hallaban en aquellas famosas crónicas que iban á consultar, suponiendo que las consultasen? Hallaban:

«Come cils Kalles (Carlomagno) la conquist toute (Es-

(1) *Mémoires de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. XV, pág. 580.

pañá) *entièrement en son tems, et la fis obair à ses commandemens;*

»Come Fernagus, un Juianz du lignage Goulie estoit venu à la cité de Nadres des contrées de Surie: si l'avoit enroïé l' amiraus de Babilone contre Kallemaine pour defendre la terre de Espagne;

»Comment (este era uno de los hechos más celebrados) Rollans occist le Roi Marsile, et puis comment il fendi le perron (la peña), quand il cuida despiecer s'espée; et puis comment il sonna derechief l'olifant (el euerno) que Kalles oï de VIII miles longo» (1).

A las observaciones del docto La Curne, no será superfluo añadir una semejante, aunque basada en más extensas investigaciones: es de mi ilustre y llorado amigo Fauriel:

«Todo autor de romance épico del ciclo carlovingio, nunca deja de preciarle de historiador verdadero. La protesta de que cuanto va á decir es verdadero y auténtico encabeza siempre su romance; y abunda en citas de autoridades á quienes remite á los lectores ú oyentes cuya aprobación pretende. Estas autoridades son de ordinario ciertas crónicas preciosas, conservadas en tal ó cual monasterio, que el autor ha tenido la fortuna de consultar, gracias á la bondad de algún monje doctísimo....

»Los calificativos con que distinguen sus trabajos se inspiran también en la pretensión de haber obtenido las noticias de documentos venerables. Los titulan *Chansons de vieille histoire, de haute histoire, de bonne geste, de grande baronie*; y no usan tales expresiones por jactancia ó vanagloria; la vanidad literaria está en ellos por debajo del deseo de ser creídos, de pasar por simples traductores, por simples repetidores de leyendas ó de historias consagradas» (2).

(1) *Croniques de S. Denis; Gestes de grant roy Kallemaine, Recueil des Historiens des Gaules et de la France*; tom. v.

(2) *Histoire de la Poésie Provençale*, cap. XXV, vol. 2, páginas 231 y 282.

Estas protestas equivalen á la invocación homérica á la diosa, hija de Mnemosine; y demuestran que, aun dentro de los tiempos de la historia escrita, el deseo de creer era lo que atraía hacia los relatos épicos á la parte menos ilustrada del pueblo, ó sea á la parte que se parecía más á todo el pueblo en los tiempos de Homero, ó de los Homeros, si admitimos su pluralidad.

Continuando estas breves indicaciones acerca de la antigüedad clásica (ya que nuestro trabajo no nos impone, por fortuna, la obligación de hablar de hechos análogos de otras civilizaciones; hechos notabilísimos, pero extraños á los orígenes de la épica en cuestión), añadiremos que en Roma también apareció la epopeya con visos y autoridad de historia. Ya en tiempo de Tito Livio (1) era cosa corriente que el relato de la fundación de Roma era, en gran parte, obra de la poesía: los historiadores modernos, ó con razones poderosas, ó más ó menos probables, han extendido este juicio á épocas posteriores. Pero la forma más antigua en que aquellas narraciones han llegado á nosotros, es la propia de la historia; y parece verosímil que hayan dejado pronto de estar al arbitrio de los poetas cíclicos, aun suponiendo que lo estuvieran alguna vez. Era aquello *un serio poema*, como del antiguo Derecho romano dice Vico (2); y no es de creer que el patriado romano, guardián, conservador y consagrador de cuanto existía, hubiera dejado á merced de los maestros y divertidores de la plebe una escuela en la cual se hallaban los fundamentos de instituciones creadas para mantener su dominio sobre los plebeyos. El asunto de aquella épica no era una accidental y temporal federación de principios para la destrucción de una ciudad y para volver vencedores á sus respectivos esta-

(1) *Quæ ante conditam, condendam urbem, poetis magnis fabulis, quam incorruptis rerum monumentis traduntur, ea nec affirmare, nec refellere, in animo est.*—TIT. LIV., *Hist. Præf.*

(2) *Scienza Nuova*, libro IV. Corollario.

dos (¡infelices estados!) y luchar luego dentro de casa, como habían luchado fuera de ella. Era la fundación y el progreso de la ciudad (¡y qué ciudad!) de aquellos mismos patricios. Poco importaba, aun á los Griegos, que Minerva hubiese dicho una cosa ú otra á Pandaro para inducirlo á herir á Menelao (1), ó Iris á Aquiles, para enviarlo á salvar el cuerpo de Patroclo (2); pero no hubiera sido indiferente que la imaginación de aquellos poetas populares hubiera podido fantasear libremente sobre las conferencias de Numa con Egeria, de las cuales procedían la institución de los sacerdocios, las reglas de los ritos, y nada menos que el conocimiento, tanto tiempo secreto, de los días fastos y nefastos (3). La noticia del augur Accio Nevio, que oponiéndose á Tarquinio Prisco, que quería instituir nuevas tribus sin la prueba del augurio, confirma su ciencia con un prodigio, bastaba para establecer y perpetuar la autoridad de los augurios y de los auspicios, sin los cuales no podía adoptarse acuerdo alguno (4), y que eran atribución y propiedad de los patricios (5). Y hubiera sido, no sólo superfluo, sino peligroso, que sobre tal asunto se inventasen por malicia ó capricho otras noticias, y se cantasen por la plebe, contra la cual tan á menudo se utilizaban los auspicios, que refrenaban sus ímpetus y hasta interrumpían sus más legítimas deliberaciones. Una mujer, tanto en la épica griega como en la latina, era causa en aquella de un gran acontecimiento, en ésta de una transformación importantísima. Pero las aventuras de Helena, mujer de uno de tantos reyes, podían aumentarse ó cambiarse sin inconvenientes. Aunque en Esparta se hubiese convenido en

(1) *Iliada*, IV.

(2) *Iliada*, XVIII.

(3) TIT. LIV., *Hist.*, lib. I, 21, 22.

(4) *Ut nihil belli domique postea, nisi auspiciato gereretur.*
Idem I, 36.

(5) *Respondit quod nemo plebeius auspicio haberet.* Id. IV, 6.

referirlas en una forma consagrada y única, ¿cómo reprimir la garrulería poética de los restantes Griegos? Lucrecia, mujer de uno de los patricios romanos, uno de tantos también, pero que formaban perpetua unidad dominadora, era la víctima santificadora del paso de la aristocracia con los reyes, á la más influyente aristocracia con los cónsules; y no era un recuerdo que debiera abandonarse á las fecundas invenciones de la fantasía.

Cuando más adelante, tras largo lapso de tiempo, pudo aquella historia ser tratada por otro linaje de poetas, como son los poetas eruditos, había tomado ya forma tan estable y precisa, que difícilmente se le hubiera ocurrido á nadie hacerla en cierto modo suya. Gozaba todavía de suficiente autoridad para que pudiera parecer conveniente separar de ella algún trozo, y ampliarlo con fábulas nuevas, inventadas todas de una vez y por un solo hombre. Así, á mi ver, se explica cómo Ennio, queriendo transformarla en poesía, no halla medio mejor que ponerla simplemente en verso. Una vez emprendido este camino, no parece que pasó adelante, y continuó aquella historia hasta sus tiempos, como se echa de ver en los fragmentos que restan de sus anales. Sólo este título basta para indicar que el asunto de la obra no era una acción *una y completa, con principio, medio y fin* (1) que, según Aristóteles y demás preceptistas, es de esencia en el poema épico. Ennio, pues, no puede ser considerado como continuador de la épica homérica, ni como fundador de la épica histórica, la cual tiene de común con aquélla el ser representación de una acción una y completa, aunque se diferencia esencialmente en que toma su asunto de fuentes tan diversas como la historia y la fábula.

(1) *De narrativa autem, et in metro imitatrice, quod oportet fabulas, quemadmodum in tragædiis, constituere dramaticas, et circa unam actionem totam et perfectam, habentem principium et medium et finem.* Poet., cap. XXII.

Que antes de llegar á tan notable y radical diferencia, la épica literaria ó erudita, nacida (no podía nacer de otra cosa) de la vulgar, primitiva y espontánea, procurase seguirla y tratase de imitarla en el terreno de la fábula, recorriendo, por decirlo así, un campo intermedio entre la *Iliada* y la *Farsalia*, era cosa natural en extremo. Mas para que tal tentativa, con todas las desventajas de imitar artificiosamente lo que espontáneamente había nacido y lo que había tenido razón de ser en un estado de cosas y de ánimos ya no existente, pudiera producir una obra original bajo otro aspecto, una obra, no semejante en verdad á su modelo, pero tampoco inferior en modo alguno, se necesita un asunto único, como el de la *Eneida*, y un poeta único para tratarlo, como Virgilio.

En aquel asunto mitológico, y enlazado á la vez con la fundación de Roma, hallaba el poeta la fecunda libertad de la fábula y el vivo interés de la historia. En aquella vasta y ligera niebla de los tiempos heroicos, podía suscitar apariciones fantásticas, *speciosa miracula* (1), inventar á placer, enlazando sus invenciones con invenciones anteriores, tan célebres como la historia y susceptibles de ampliación por su naturaleza. Los conocimientos históricos, ó tenidos por históricos, respecto á aquellos tiempos, eran patrimonio de escasos eruditos; con lo cual no quiero decir que en el siglo de Augusto pudiese conservar la épica su libertad primitiva, sino dar á entender cuán débiles y vastas debieron ser entonces sus barreras, comparadas con las que cerraron después el campo de la épica histórica. No tenía Virgilio que dar intervención á los dioses, como hicieron después los que pretendían imitarlo en sucesos ya cumplidos y perfectos para todos los lectores, sin que aquellos dioses interviniesen como actores presentes y personales. Hallábalos en el mismo asunto: no era él quien por en-

(1) HORACIO, *Epist. ad Pisones*, v. 144.

grandecer á su héroe lo hacía hijo de una diosa; no era él quien por vez primera la hacía bajar del Olimpo á socorrerlo herido en una batalla (1). La intervención de las otras divinidades en pro ó en contra del protagonista, era continuación de un camino ya empezado y de empresa antes empeñada. Por otra parte, aquel asunto, que venía á ser como continuación de la *Iliada*, era, es decir, pudo llegar á ser en manos de Virgilio el más grandiosamente nacional para el pueblo á quien se destinaba. Al cabo de todas aquellas poéticas peripecias, y como su fin y postrer término, se encuentra siempre Roma; Roma, valga la frase, es siempre el asunto ulterior del poema. Por ella se conmueve el Olimpo y está inmóvil el hado. Cualquier asunto tomado directamente de la historia de Roma, además de no poder llegar á ser completamente poético, motivo de repugnancia para Virgilio, sólo hubiera sido un episodio de aquella inmensa historia. Sólo podía ser una empresa originada por empresas anteriores y origen de otras futuras; una victoria que preparaba otras guerras; un engrandecimiento de poder que la acercaba á otros pueblos á quienes imponer el yugo. En la *Encida* se ve á Roma de lejos, pero completa. Dejad al poeta atraer á ella en cada momento vuestros ojos, siempre con oportunidad y siempre á maravilla; dejadle representar directamente la historia futura, ora en cualquier detalle, con rápidos y magistrales toques, ora con más extensión, mediante el artificio de bellísimas invenciones poéticas, como la predicción de Anquises ó las armas fabricadas por Vulcano. Invenciones nuevas ó antiguas, poco importa cuando pasan por manos de Virgilio.

¿Qué fuerza de estilo poético hay, en efecto, comparable á la suya? De aquel estilo poético hablo, que se aleja en parte del uso común de una lengua por la razón,

(1) *Encida*, XII; *Iliada*, V.

excelente para quien pueda hacerla valer con éxito, de que la poesía quiere también expresar ideas que el uso común no necesita expresar, y que no por esto merecen menos ser expresadas cuando se le ocurren al poeta. Pues á más de las cualidades más esenciales y manifiestas de las cosas, y á más de sus relaciones más frecuentes é inmediatas, hay en las cosas, en las cosas de que todos hablamos, se entiende, cualidades y relaciones menos observadas ó completamente inobservadas; y precisamente éstas son las que quiere expresar el poeta, y para expresarlas ha menester nuevas locuciones. *Habla en cierto modo otro lenguaje* (1), porque tiene que decir otras cosas. Tal sucede cuando, llevado por el ímpetu del ánimo ó por la intensa contemplación del objeto al límite de una idea, para llegar á la cual el lenguaje común no le suministra una fórmula, halla una con que asirlo y manifestarlo á su mente en forma propia y distinta. Y esto no lo hace, ó lo hace escasas veces, y menos aún con éxito dichoso, inventando palabras nuevas, como lo hacen y deben hacerlo los inventores de verdades científicas, sino enlaces inusitados de vocablos usuales, precisamente porque el toque de suerte está, no tanto en enseñar cosas nuevas, cuanto en revelar aspectos nuevos de las cosas conocidas; y el medio más adecuado á este fin, es poner en relaciones nuevas palabras expresivas de cosas conocidas. Estas fórmulas no pasan, por regla general, sino en ocasiones raras, al lenguaje común, porque, como queda dicho, el lenguaje común no necesita generalmente expresar tales conceptos; y la virtud propia de la palabra poética es ofrecer intuiciones á la mente, más bien que instrumentos al discurso. Pero cuando son, como deben ser, conceptos á la par verdaderos y peregrinos, resultan doblemente agradables, y amplían, efectivamente, el conocimiento; lo cual no quiero

(1) *Poëtas quasi alia quadam lingua locutos non conor attingere.* Antonius ap. Cicer., *De Orat.*, II, 14.

dejar de añadir, ya que hay quienes creen filosofía el considerar objeto exclusivo del conocimiento algunas categorías de lo verdadero (1).

Indicar lo que la poesía quiere, es indicar lo que Virgilio realiza en grado máximo. ¿Quién como él halló, en efecto, en una contemplación animada y serena, en la intuición, ya rápida, ya paciente de las cosas descriptibles, y en el sentimiento efectivo de los afectos ideados, la necesidad y el medio de nuevas y peregrinas expresiones? (2). Y hablo de verdadera necesidad, pues nadie más opuesto que Virgilio á desechar la frase usual cuando bastaba para expresar sus conceptos. Pero á menudo no le bastaba; y de ahí, en sus versos, aquellos frecuentes, aunque no excesivos enlaces de palabras inesperados, pero jamás violentos; aquello que pudiera llamarse *callida junctura* (3), con Horacio, si esta expresión, aunque feliz, no quedase por debajo de la nobleza y elevación necesarias á la que ha de expresar bien el arte

(1) Creo que ningún lector confundirá el estilo poético, propio en todo escritor, estilo de que en el texto se habla, con aquella insulsa jerga que tan impropriamente se llamaba (impropiedad, por lo demás, no peculiar de este caso) lengua poética: como si en una lengua pudieran existir otras lenguas. Y se hacía consistir en cierto número de locuciones privativas del verso, como *tenebrosa morada*, *canoros cisnes*, *líquido cristal*, *veraz anciano*, *la florida estación*, y otras semejantes. Locuciones en su mayor parte mitológicas, y más ó menos felices, que una vez halladas por un poeta, los demás no hacían otra cosa que acomodarlas en sus versos; de suerte que eran á la vez extrañas al lenguaje común y muy triviales.

(2) Cuenta Donato en la *Vida de Virgilio*, que interrogado éste por Mecenas acerca de qué cosas no producen saciedad, le respondió que todas las cosas, ó por la cualidad ó por la semejanza entre sí, pueden ser fastidiosas, menos el entender; *præter intelligere*. Sentencia de filósofo, y más aún de poeta, como Virgilio: no eran los gramáticos capaces de aplicársela.

(3) Dixervis egregie, notum si callida verbum
Reddiderit junctura novum.

HORACIO, *Epist. ad Pis.*, v. 47.

virgiliano. Creo, pues, que al caso son palabras adecuadas aquellas palabras del mismo Virgilio:

Nec sum animi dubius verbis ea vincere magnum
Quam sit, et angustis hunc addere rebus honorem;

aunque sólo se refieren á la aplicación de aquel arte á una especie. Y añade:

Sed me Parnassi deserta per ardua dulcis
Baptat amor: juvat ire jugis qua nulla priorum
Castaliam molli devertitur orbita clivo (1).

Lo cual vale tanto como decir: pero yo comprendo que soy Virgilio. Y yo estoy por añadir que, con aquel estilo, un poema sería objeto de perpetua admiración, cualquiera que fuese su argumento y la invención de sus diferentes partes. Pero advierto á tiempo que no sería razonable mi aseveración. El juicio exquisito y dificultoso que guiaba á Virgilio en la elección de frases, no le hubiera permitido aceptar un argumento sin inmejorables condiciones, ni invenciones no dotadas de superior mérito intrínseco, ya se le presentasen á su mente, ya las hallase en otros y las juzgase dignas de hacerlas suyas.

Pero he aquí, que detrás de Virgilio aparece repentinamente Lucano, á quien puede llamarse fundador del género épico-histórico; pues no se sabe que alguien antes que él haya elegido, para asunto de largo poema, un acontecimiento de los tiempos históricos, formado por muchos y diversos hechos, con aquella unidad de acción, resultante de su mutuo enlace y de su dirección á un fin único. No digo un acontecimiento histórico, sino de los tiempos históricos; porque en esto se halla precisamente la diferencia esencial entre la *Farsalia* y los poemas anteriores. La importancia de esta diferencia no ha sido

(1) *Geórgicas*, lib. III, v. 289 y siguientes.

estimada suficientemente, á mi modo de ver, por los eríticos; que, observando en aquel poema otras diferencias reales, pero secundarias, no advirtieron que dependían de aquella innovación capital y principalísima. Porque la guerra de Troya puede ser llamada, con más ó menos exactitud, un hecho histórico, como las guerras civiles de Roma; porque un Eneas que viene á Italia, después de aquella guerra, puede, con más ó menos exactitud, ser considerado un personaje histórico como César; puede parecer que entre los asuntos de la *Iliada* y de la *Eneida* y el de la *Farsalia*, no hay diferencia sustancial, y que las innovaciones de Lucano provienen de la naturaleza de su genio y de un verdadero capricho. Pero á poco que se medite, se verá, si no me engaño, que eran consecuencias, no necesarias sino naturales, de haber tomado de tiempos históricos el asunto de su poema, ó sea de tiempos acerca de los cuales el lector tenía ó podía tener, cuando quisiera, concepto independiente y diverso del que hubiera convenido formar á la invención poética. Aquel fué el capricho, si lo hubo.

Indicaré de estas innovaciones las dos que fueron notadas principalmente. Una, el haber seguido servilmente la historia, en vez transformarla á su albedrío; pero fué porque la historia estaba en el asunto y el poeta tenía que optar entre seguirla ó contradecirla, oponiéndose así, y combatiendo una idea ya implatada en las inteligencias y con hondas raíces (1).

(1) Acaso se nos diga que también la *Éneida* sufrió objeciones históricas, y que la fábula de Dido, por ejemplo, era evidentemente falsa (*fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas*. Maerob., *Saturnal.*, v, 17), así como á nadie se ocultaba el anacronismo en que la fundó el poeta. No niego el inconveniente; pero opongo que era de poca monta, y sobre todo, innecesario. Era un concepto simple, compendioso de lo real, un concepto casi meramente negativo, que se alzaba contra vasta y admirable trama de hechos verosímiles. Imagínese por un momento un anacronismo semejante (si hay tal anacronismo,

Otra, haber excluído los dioses del poema. Mas fué porque no los hallaba en el asunto. ¿Es acaso lo mismo poner en acción los elementos de un asunto que introducir en él elementos extraños?

Los críticos que censuraron á Lucano por haber intentado hacer, en lo referente á los sucesos, más bien una historia en verso que un poema (otras censuras de la *Farsalia* no son pertinentes á este asunto), no pensaron, en mi juicio, si queriendo componer en aquella época un poema épico, podía haber hecho cosa mejor de lo que hizo. ¿Quería introducir divinidades mitológicas en asunto de los tiempos históricos, y para poder tratarlo con más libertad tomar el asunto de los tiempos más antiguos? ¿Ó tomar de los tiempos fabulosos el asunto? Uno y otro hicieron con éxito infeliz eseritores no tan escasos de dotes poéticas, que pueda achacarse á esta escasez la culpa principal de su fracaso. Serían, indudablemente, más elogiados si las obras de Virgilio hubiesen perecido; porque amaestrados por él en lo que podía la lengua latina, é imitándolo en esta misma lengua, pudieron, tocante al estilo, ser acaso más constante y atrevidamente poetas de lo que las lenguas modernas permiten á los más peregrinos ingenios.

Silio Itálico dió, como Virgilio, intervención á los dioses en su poema. Pero el asunto era la segunda guerra púnica; y Aníbal y Escipión no tenían parientes en el Olimpo como Eneas y Turno. No eran *héroes mezclados*

pues doctos cronologistas lo impugnan) cometido en un asunto de los tiempos históricos: ¡qué continua y menuda oposición entre la fábula y la historia! Y he dicho que el inconveniente no era necesario en la épica fabulosa, no porque en la histórica sean necesarias tan graves alteraciones de la Historia, sino porque en aquélla no es necesario que haya ninguna. Por lo demás, como ya queda dicho, y es argumento en favor de nuestra tesis, la épica Virgiliana no podía tener todas las ventajas de la Homérica.

con los dioses (1), sino generales y estadistas de dos repúblicas. Considérese el efecto que podría causar, aun á lectores paganos, pero conocedores de Tito Livio y Polibio, el dios Marte tomando parte en la batalla del Tesino, cubriendo con su escudo al joven Escipión, y hablándole desde su carro, en el aire (2); y Juno, que para sacar vivo á Aníbal del campamento de Zama, manda á su encuentro un fantasma con figura de Escipión, que huyendo delante de él, le hace salir del campo de batalla (3). Porque, con conveniencia poética, había podido Virgilio hacer durar el odio de aquella deidad contra los fugitivos de Troya, contra Eneas, primo de Paris, creyó posible Silio resucitar aquel odio contra los Romanos del siglo vi. No consideró que la paz estaba hecha en parte: no entendió bien aquel trecho de la *Eneida*, en que le dice Júpiter: *Quæ jam finis erit conjux?..... Desine jam tandem..... Ulterius tentare veto*. Y omitiendo alguna otra frase, *Annuît his Juno, et mentem lætata retorsit* (4). Que quería decir: la novela ha concluido; llegan tiempos y hechos, en los cuales, sólo por fuerza, podrán intervenir los dioses.

Por lo demás, hasta al mismo Silio se le ha tachado por demasiado apego á la historia. Juicio común, originado de no considerar que cuando cambia la materia, no es cosa tan fácil conservar la forma, y de suponer que de la historia se puede hacer lo mismo que de la fábula.

La *Tebaida* de Estacio y los *Argonautas* de Valerio Flaco eran asuntos tomados de los tiempos heróicos, como el de la *Eneida*: faltábales sólo aquel magnífico y

(1) divisque videbit
Per mixtos heroas.

VIRG., Egl. IV.

(2) *De Bello Punico*, IV, 457 y siguientes.

(3) *De Bello Punico*, XVII, 522 y siguientes.

(4) *Eneida*, XII, 793 y siguientes.

perpetuo enlace con el origen, progreso, tradiciones y destinos de una sociedad viva y verdadera y de una sociedad como Roma. ¿Es quizá poco? Los relatos mitológicos, después de haber agradado como cosas tenidas por verdaderas, pudieron agradar como forma especial de lo verosímil; pero hacía tiempo que la cosa duraba. Y porque para nosotros, que tenemos la suerte de no ser politeístas, «aquel maravilloso (si merece tal nombre) que consigo traen los Júpiter y Apolos y demás dioses gentiles, es, no sólo absolutamente inverosímil, sino insípido y frío» (1), no hemos de creer que para los politeístas fuese como inexhausto manantial de curiosidad y placeres. De uno de ellos es la siguiente queja:

Expectes cadem a summo minimoque poëta (2).

¿Dónde, pues, podían los poetas latinos hallar argumentos para la epopeya, si la Historia no podía dárselos con la Mitología, y la Mitología sin la Historia era sólo una antieuada novela? Dada su flor inmortal, había muerto la planta.

Viniendo á la literatura moderna, hallamos pronto otro poema inmortal, pero de género completamente diverso, por el asunto y por la forma. Sin duda no puede decirse lo mismo del *Orlando*, cuyo asunto es de este mundo y de tiempos históricos. Pero, como es sabido, de aquellos tiempos existía un concepto fabuloso, difundido y aceptado en parte, y convertido en asunto habitual de los poemas. Ariosto no tuvo, pues, que oponerse á la Historia: no hizo más que continuar una fábula. Fábula que no podía dominar ya mucho tiempo, pero que todavía dominaba lo bastante para poder

(1) TASSO, *Dell'Arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, Disc. I.

(2) JUVENAL, *Sat. I.*

tomar de ella, su primera y última obra maestra (1).

El primer poema que aparecía con objeto y forma de epopeya clásica á la par que histórica, fué la *Italia liberata de Trissino*.

(1) ¿Cómo de tantos poemas producidos por esta epopeya en su estado primitivo, «no hay uno que haya perseverado como gran monumento de la literatura á que pertenecieron, y que figure en ella, como la *Iliada* y la *Odisca* en la literatura griega y el *Ramayana* y el *Mahabaratta* en la India?» La pregunta es de Fauriel, quien, con gran perspicacia, indica la razón principal de aquella diferencia. «La *Iliada* y el *Ramayana*, dice, no son sólo poemas populares; son, ó al menos fueron, grandes monumentos nacionales, estrictamente históricos, en cuanto no había historia á la cual compitiese ocupar el puesto de ellos; fueron monumentos consagrados por la autoridad política y religiosa..... Al paso que las epopeyas romancescas, aun cuando hayan podido ser populares en determinados tiempos y lugares, nunca fueron propiamente nacionales, ni recibieron la sanción de la religión, de la ciencia, ni del arte.» (*Obra citada*, t. III, página 382). Ciertamente, excepción hecha de alguna belleza accidental, que Fauriel dice que hay en alguno de aquellos poemas, no podían por su origen ser dignos de merecer la sanción del arte. Compuestos por una sola clase de personas, y por la clase más ignorante (pues había historias autorizadas de aquellos hechos y gente que la leía), y compuestos para obtener crédito, su asunto era necesariamente proporcionado, no al estado general de las inteligencias, sino á un estado particular, y al más bajo. El error, á pesar de la belleza exterior con que pueda engalanarse, siempre es, sin duda alguna, cosa desdichada en el fondo, pues de modo alguno me avengo á llamar absolutamente bellas las fábulas de la *Iliada*. Pero no creo que pudiera ser capaz de muy bellas invenciones un error que, oponiéndose á verdades positivas, conocidas ó cognoscibles, necesitaba hallar en las inteligencias una ignorancia especial para ser creído. No creo que los juglares, que cultivaban con tal fin este género, pudieran ser ingenios capaces de brillantes invenciones. Era la épica histórica, con el triste designio de engañar á los lectores. No creo tampoco que sus obras merezcan curiosidad viva y persistente. Vico, con profunda razón, pudo llamar á Homero «el primer historiador que de toda la gentilidad nos ha quedado» (*Del vero Omero*); porque de lo que pueblos enteros podían creer, puede deducirse lo que eran aquellos pueblos. De los poemas romancescos medioevales, sólo puede deducirse lo que podía ser una parte, la parte más ignorante del pueblo.

Y á decir verdad, no podría comprenderse que tal obra haya podido lograr fama entre sus contemporáneos, y conservarla en la posteridad, de no conocerse la razón especial de este fenómeno. Aun cuando en tiempo de Trissino la poesía italiana había emprendido ya y recorrido á grandes pasos derrotero distinto del señalado por los clásicos griegos y latinos, existía junto á la admiración de los grandes poetas vulgares, como entonces los llamaban, profunda convicción de que la verdadera y única perfección del arte sólo se hallaba en las obras de los antiguos. Imaginaban en la nueva poesía tantos vacíos, cuantas eran las especies de composiciones poéticas que de aquella antigüedad quedaban ejemplares. El creciente estudio de la literatura, los restos sepultados que iban diariamente apareciendo, la multitud de obras griegas adquiridas después de la toma de Constantinopla, habían aumentado desmedidamente el deseo de ver llenos aquellos vacíos. Trissino lanzóse con valentía á la empresa, y llenó dos, y no por cierto de los más pequeños. Dió á la literatura moderna la primera tragedia clásica, la *Sofonisba*, y el primer poema clásico, *La Italia Libertada*. Y si no llega á adelantársele el Ariosto, el hubiera dado también la primera comedia clásica en verso, ¡tan listo era! Si, con tal inventiva de estilo y verso, hubiera escrito un poema caballeresco, es de creer que no sólo no hubiera obtenido la celebridad popular de que por algún tiempo gozaron el *Amadís*, de Bernardo Tasso, y el *Giron Cortés*, de Luis Alamanni, y algún otro, sino que hubiera desaparecido, al nacer, entre los menos notados. Pero *La Italia Libertada* pretendía satisfacer un deseo y casi cumplir un deber de la nueva poesía; obtuvo por esto el título de poema épico, título que, sin que por ello obligue su lectura, conserva todavía, á modo de varios príncipes que conservan títulos regios perdidos ó pretendidos, sin que obliguen á nadie á la obediencia. Aquel poema (no sé darle otro nombre) no hizo dar á la épica histórica, con el tras largo intervalo reeomenzada,

un paso atrás ni adelante: el mero hecho de haber sido el primero le ha dado y le da cierta celebridad estéril. No hay, pues, necesidad de ocuparse en él más detenidamente.

Entre el escaso número de poemas épicos célebres, se halla, pero en distinta condición y honores, *Los Lusíadas* de Camocns, publicado unos cincuenta años más tarde. Este poema es, si vale la expresión, doblemente histórico, porque además del lugar que en él ocupa la historia que sirve de asunto principal, el poeta ha dado tanto ó más espacio á la historia de otros tiempos. La expedición de Vasco de Gama es, sin duda, la acción principal; pero el asunto ulterior del poema es Portugal, como Roma lo es de la *Eneida*. Pero ni la historia lusitana, ni la de ningún pueblo moderno, es de tal naturaleza que un poeta pueda, con rasgos y toques, presentarla completamente al pensamiento, y recorrer sus diferentes partes, mentando siempre hechos grandes y conocidos, como hizo Virgilio con la romana. De aquí que para ser, como él, en todo lo posible, poeta continua y grandiosamente nacional, no halló Camocns medio mejor que transportar por extensión al poema la historia de su país: la anterior á la acción, en un relato de Vasco de Gama á un rey africano; la posterior, en una predicción. Nuevo y singular expediente de la poderosa historia para inmiscuirse en la épica, aun donde no era exigida por la acción principal. ¿Pero á qué digo poderosa? ¿á qué inmiscuirse? La historia no hacía más que volver á su lugar.

Pero al fin, se me dirá, al fin tendremos que llegar á otro autor y á otro poema. A una épica que no es la espontánea de Homero, ni la fabulosa de Virgilio; á una épica histórica, fundada, según se ha dicho, por Lucano, reformada por Silio Itálico y resucitada por Trissino; á una épica cuyo asunto, según el autor de este tratado, repugna siempre abiertamente á la ciencia y al espíritu moderno, y que ha producido *La Jerusalén Libertada*, ó sea un poema admirado y saboreado hace casi tres siglos

por los doctos y personas cultas, no sólo de Italia, sino del mundo entero, salvo algunas escasas excepciones, alguna insigne sin duda, como la de Galileo, pero excepciones al fin.

Mas al decir antes que la épica caballeresca había muerto, ¿hemos negado que la sobreviva el *Orlando*? El mismo Tasso, prescribiendo que «el asunto del poema heroico se tome de la Historia de tiempo no muy remoto» (1), ¿intentó acaso arrojar de los poemas vivos á la *Eneida*, cuyo asunto es de tiempos fabulosos, ó sea muy anteriores al mismo Virgilio? No, en verdad: no hablaba de lo que hubiera podido hacerse en el pasado, sino de lo que podía hacerse de nuevo. Por eso, de seguir el público europeo estimando grandemente *La Jerusalén*, no creo que se deduzca que haya querido mantener en actividad dicho género de épica. Es más: páreceme

(1) *Dell'Arte poetica*, Disc. I.

El inconveniente que el Tasso halla en la antigüedad del asunto, á ningún lector parecerá, seguramente, ni el principal ni el verdadero. Aun en esto puede verse un indicio de cuánto han aumentado las exigencias de la Historia. «La historia de tiempo remotísimo, dice Tasso, da al poeta gran libertad de fingir, porque estando aquellos sucesos perdidos en el seno de la antigüedad, de suerte que de ellos apenas queda confusa y tenue memoria, puede el poeta transformarlos á su arbitrio y, sin respeto alguno á la verdad, contarlos como quiera. Pero con esta facilidad viene una dificultad no pequeña, cual es la de que con la antigüedad de la época es preciso introducir en el poema la antigüedad de las costumbres: la manera de guerrear y de organizar los ejércitos, propia de los antiguos, y casi todos sus usos, no podrían ser leídos sin tedio por la mayor parte de nuestros contemporáneos.» La verdadera razón, la razón que ocurre á cualquiera, es que de la antigüedad hay cosas que pueden saberse y otras que se pueden inducir, y que por esto interesa la antigüedad. Desde el momento en que ha llegado á ser objeto de estudio de eruditos y filósofos, no puedes suministrar materiales al poeta. Es como un manuscrito, en sitios rotos, en sitios borrado, pero en el cual, mirando atentamente, puede leerse lo que resta y procurar suplir lo que ha desaparecido. Las invenciones modernas sobre la antigüedad, ¿no serían como garrapatos hechos por un niño en aquel manuscrito?

que después de *La Jerusalén* ha prohibido severamente la composición de otros poemas épicos.

Se me preguntará acaso dónde he hallado esta prohibición.

Hay dos maneras de prohibir, respondo: directa una, é indirecta otra: los derechos enormes, pongo por caso, que nos quitan la voluntad (aparte del contrabando) de comprar las mercancías á que se han impuesto. Algo parecido sucede, á mi ver, en la cuestión que tratamos. Se ha hecho del poema épico una obra sobrehumana, una, que si en todo rigor no es absolutamente imposible, no hay esperanza de verla realizada de nuevo. Que muchos hayan escrito obras poéticas de cualquiera clase, á nadie ha maravillado; que alguno intente escribir una obra de género nuevo, aunque sea del narrativo, tampoco parece extraño. Pero la noticia de que hay quien se propone escribir un poema épico en toda la extensión de la palabra, no recibe fácilmente crédito. Parece la promesa de un milagro; el ofrecimiento de una cosa fuera del límite de lo posible. Los mismos amigos del poeta se maravillan y asombran, y lo abrazan con lágrimas en los ojos, como si partiese á descubrir tierras ignotas por mares peligrosos, á una empresa más ardua y peligrosa de las que describir intenta; ¿qué sé yo? á un combate con seres espantosos y sobrenaturales.

Los trabajos poéticos insignes son, sin duda, cosa difícil y rara, como todo lo insigne y señalado; pero no debe entenderse (y de hecho no se entiende) que la dificultad dimana de la grande extensión de la obra; no veo porque éste ha de ser tan único y extremado en la dificultad, aun entre los más insignes. «Apenas hay novelista en que los hechos no estén mejor distribuidos y enlazados con mil veces más arte que en los poemas de Homero», dice Voltaire (1). La expresión podrá parecer exagera-

(1) *Essai sur le poème épique*. Chap. II.

da, pero creo que la observación parecerá exacta en el fondo, aplicada sobre todo á aquellas novelas de las cuales se han publicado tantas después de escrita aquella frase, y especialmente á las pocas que han adquirido fama. Pues bien; aquel enlace de los sucesos, aquella subordinación de muchos al capital, ligándolo entre sí íntimamente, es precisamente lo que en el poema épico se estima difícilísimo y casi milagroso. Lo demás depende de otras facultades, que si faltan, buenas noches; quien las ha recibido del cielo, no se comprende por qué no ha de poder aplicarlas al poema épico con toda felicidad como á otras composiciones. Inclínome, pues, á creer que esta idea de una dificultad especialísima de la cosa, nace de una confusa noción que se tiene del defecto intrínseco de la cosa misma. Se llama al poema épico problema de solución difícilísima, porque se comprende que es la cuadratura del círculo. Se dice: ¿cómo se las arreglará la naturaleza para producir un hombre capaz de representar épicamente un gran acontecimiento? Lo que confusamente se piensa es: ¿cómo podrá un hombre representar bien, falseándolo, un gran acontecimiento?

El antes citado Voltaire nos haría recordar, si preciso fuere, una transgresión afortunada de aquella prohibición con su *Enriada*, que obtuvo aplauso casi universal al publicarse, y conserva todavía universal celebridad. Pero este poema sirve precisamente para conocer mejor cuánto había aumentado la dificultad en su época y á qué expedientes hubo de recurrir el poeta para tratar de superarla. Abro, pues, la *Enriada*, y hallo antes de la *Enriada* una *Idea de la Enriada* y una *Sucinta historia de los sucesos en que se funda el argumento del poema*, y detrás de éste una larga serie de notas históricas, y además un *Tratado de las guerras civiles de Francia*. Tasso censura á cierto poeta de su tiempo por mucho menos de lo indicado, y lo censura con razón excelente. «Perfectísima es aquella fábula, dice hablando de la

Iliada, y en su contexto lleva entero y perfecto conocimiento de sí misma, sin que sea necesario agregarla hechos extrínsecos que faciliten su inteligencia. Defecto de que puede quizá acusarse á algún moderno, en el cual es necesario acudir á aquella prosa que, á guisa de prólogo, precede á un poema; pues la claridad obtenida de los argumentos y de auxilios semejantes, no es ni artística, ni propia del poeta, sino mendigada y extrínseca» (1).

Muy bien; pero el toque está en no necesitar de semejantes auxilios. Homero no necesitaba, sin duda, de notas ó ilustraciones históricas, porque escribía historia. Su fiador era la *Memoria*, y bastábale invocarla al principio del poema. No las necesitaba Virgilio, aunque ya era diverso el caso. Los hechos que narraba no podían, ciertamente, ser creídos; no escribía historia, pero tampoco había de aquellos hechos una historia que pudiera citar ó que debiese temer. Y, sin duda, aun en tiempo de Tasso eran tales auxilios mucho menos necesarios que cuando Voltaire escribía. El deseo de la verdad positiva no podía ser severo y exigente con los poetas, cuando tan fácil de satisfacer era con los historiadores; cuando la poesía reinaba todavía tanto en los dominios de la Historia. En suma: los orígenes, en tanta parte poéticos, de los pueblos y naciones, eran contados todavía con seguridad y aceptados dócilmente y sin escrupulosa crítica. Aun para hechos menos remotos, bastaba el que fuesen verosímiles, para que los escritores de historia y sus lectores prescindiesen de indagar si estaban atestiguados suficientemente. A pesar de algunas ya antiguas protestas, no parecían fuera de sazón los discursos puestos en boca de los personajes por algunos historiadores, que en aquel momento convertían á los personajes históricos en personajes á la manera de los de los poetas.

No creo que esto necesita pruebas; permítaseme úni-

(1) Obra cit. Disc. II.

camente citar un ejemplo notable de tiempo algo anterior, aunque no tanto que pueda considerarse diverso por lo que al asunto atañe. Machiavelli, observador diligente y profundo (siempre que no toma la utilidad por norma suprema de sus juicios y consejos; norma inicua y absurda á la vez, y con la cual, como es consiguiente, ningún ingenio puede tratar nada á fondo); Machiavelli, en sus *Discursos sobre Tito Livio*, entre sus muchas y variadas observaciones, no hace una sola de crítica histórica, si yo no me equivoco. Sin embargo, queriendo deducir de los hechos sus enseñanzas, parece que la verdad de los hechos debiera ser para él una condición preliminar, no sólo importante, sino necesaria. Toma, además, por texto, cuando le conviene, los discursos de Tito Livio, con tanta aceptación como los trozos en que Tito Livio narra. Hasta llega á tomar como tal uno en que el historiador, poeta como nunca, describe los internos movimientos del alma. En el célebre capítulo sobre las conjuraciones, hablando de «los peligros que en su ejecución se corren», dice: «Y que los hombres se confunden, nadie puede demostrarlo mejor que Tito Livio, cuando tratando del etolio Alexamenos (cuando trató de asesinar al espartano Nabis), que al llegar á la ejecución de su proyecto, y después de manifestar á los suyos lo que había que hacer, dice Tito Livio estas palabras: *Collegit et ipse animum confusum tantæ cogitatione rei.*»

Nadie seguramente creará que suponemos que Machiavelli tomaba por hechos positivos todo lo que hallaba en el autor comentado. Al decir «nadie puede demostrarlo mejor que Tito Livio», usa las mismas expresiones con que hubiera citado un apólogo, como, citando los discursos, dice, por ejemplo: «Su pretor Annio dijo estas palabras»; ó bien: «voy á citar las palabras de Papiro Cursor», ó «nuestro historiador pone estas palabras en su boca», ó «nótese las palabras que le hace decir Tito Livio.» Pero esta indiferencia respecto á la realidad de los hechos históricos, este pasar de largo acerca de lo

que pueden tener de verosímiles, y hacer lineapié en ello, es precisamente lo que nos convenía hacer notar en hombre de tal valer, como muestra de una predisposición general en su tiempo. Predisposición que no siendo racional, no podía ser perpetua, y en tiempo de Voltaire había disminuido al extremo de obligarle á poner, para evitar males mayores, todos aquellos puntales para sostener el edificio poético de la *Enriada*.

Añadiré que, en cierta época, el mismo Tasso dió señal, en otra forma, de sentir más que anteriormente aquellas incómodas exigencias de la Historia, puesto que en la *Jerusalén conquistada* dió mucha más participación á la Historia que en la *Libertada*. Pero considerando que la proposición parecería escandalosa, y que, no sin desdén, se me diría que es faltar al respeto á tan grande hombre el tomar en serio una aberración suya; y hacerse como cómplice de las críticas necias é insolentes, á las cuales, atormentado y fuera de sí, sacrificó la inspiración de su ingenio, dejo la observación en el tintero, y digo calladamente para mí:

«No fueron seguramente ajenas críticas las que á Tasso movieron á dar más participación á la Historia en su segundo poema, puesto que las censuras que en este particular se le dirigían, infundadas sin duda, pero para el caso no importa, consistían en que: «*La Jerusalén* »*Libertada* es mera historia sin fábula» (1), y Bastiano Rossi, su adversario principal en aquella guerra, muy digna de la Italia de entónces, le ataca porque: «El »poeta no es poeta sin la Invención, y escribiendo historia, ó sobre historia escrita por otros, pierde por completo las condiciones de poeta» (2). Nació, pues, la cosa

(1) *Discorso d'Orazio Lombardelli intorno ai contrasti che si fanno sopra la Gerusalemme Liberata*: OPERE DI TORQUATO TASSO. Firenze, 1724, pág. 224.

(2) *Degli Accademici della Crusca, difesa dell'Orlando Furioso contra 'l dialogo dell'epica poesia di C. Pellegrino*; ibid., tom. V, pág. 406.

de razón ó causa enteramente distinta. Puedo estar equivocado; pero, á mi modo de ver, debió origen á que, habiendo tomado Tasso su desdichada determinación de rehacer su poema, dió un repaso á las crónicas de la Cruzada, por si hallaba en ellas algo que retocar respecto á la Historia; y ésta produjo su natural efecto de parecer más apropiada que la invención, cuando la materia no es de la invención, sino suya. No podía decirle: vete en paz; ya has recibido tu parte; porque la parte que en un poema debe tener la Historia, ó más bien la parte que puede darse á la invención en un suceso histórico, no estaba determinada en los tiempos de Tasso, como después no lo estuvo. En los *Discursos del arte poética*, escritos algo antes, había dicho Tasso: «Deje nuestro épico el fin y origen de la empresa, y algunos hechos relevantes tales como fueron, con ninguna alteración ó con alteración escasa; mude luego, si bien le parece, los medios y circunstancias; confunda los tiempos y el orden de las cosas, y muéstrese, en suma, más artificioso poeta que historiador verídico» (1). Que más tarde haya estimado que «alguna de las partes principales de la acción estaba alterada en la primera» fábula de Jerusalén, formada con este método, no sé por qué ha de parecernos asombroso. ¿Quién, tomando por límite de un juicio (2) objetos tan vagos é indefinidos como: *algunos hechos y ninguna alteración ó alteración escasa*, y motivos tan arbitrarios y acomodaticios, como el *si bien le parece*, y el ser más poeta que historiador; quién, digo, podría estar seguro de emitir dos veces el mismo juicio sobre la misma cosa? Por eso, cuando el Tasso, autor por desgracia suya de *La Conquistada*, dice: «Yo, en lo perteneciente á la mezcla de lo verdadero con lo falso, estimo que lo verdadero debe ocupar la mayor

(1) Discurso II.

(2) *Giudizio sopra la Gerusalemme di T. Tasso, da lui medesimo riformata*; lib. I, ed. cit., tom. IV, pág. 132.

parte, tanto porque verdadero debe ser el principio, que es el medio del todo, cuanto por la verdad del fin, al cual todas las cosas son enderezadas» (1), no hallo ciertamente en estas palabras norma más aplicable que la primera, pues el decir la *mayor parte*, no da idea más precisa que el decir *algunos hechos*; veo en ello el embrollo del asunto, y no la aberración de un hombre.»

Hablábamos, pues, de la *Enriada* y de la prosa que á ella añadió el poeta, de suerte que en esta ocasión la Historia no sólo ocupó mayor puesto en el poema, sino que aeampó en sus contornos. ¿Y qué contiene esta prosa? Relaciones de hechos antecedentes ó concomitantes, que no podían entrar en el poema, pero necesarios para su esclarecimiento; citas de historias, de memorias, de cartas, para advertir al lector que tal ó cual hecho narrado en el poema es un hecho verdadero; discusiones formales, cuando son controvertibles los hechos; biografías sumarias de este ó de aquel personaje, para demostrar que lo que se le hace decir ú obrar en el poema concuerda con su carácter y con sus acciones reales, y cosas por el estilo.

Indudablemente Voltaire tenía, en este como en casi todos sus escritos, otros fines distintos; ó más bien, aquel perpetuo y deplorable fin de combatir el cristianismo. Y no hay para qué decir cuánto trabaja para ello, en un argumento donde los horrores cometidos con pretexto del cristianismo le daban pretexto más especioso para acusarlo, y medio más fácil (por desgracia suya y de otros) para hacerlo odioso. Pero, aparte de este uso especial que Voltaire pudo hacer de aquellos auxiliares históricos, ¿fué mero capricho el recurrir á ellos? No ciertamente: fué consecuencia de haber dado mucha participación á la Historia en su poema; como esto era consecuencia del cambio en las condiciones de los tiempos, y

(1) *Ibid.*

de poder los lectores ver ya en la historia un simple medio de hacer otra cosa cualquiera. Fué porque el autor no hallaba medio mejor (¿quién sería capaz de sugerirle otro?) de dar á conocer la especial verosimilitud de sus ficciones respecto al asunto que trataba.

Era más sencillo, sin duda, y sobre todo más fácil y conveniente al arte, el «*sigue la fama*» (1) que Horacio recomendaba al poeta, trágico ó épico; la diferencia aquí no importa. Pero podía recomendárselo, porque le proponía asuntos como Aquiles, Medea, Ino, Ixión, Io, Orestes; asuntos mitológicos, ó lo que es igual, conocidísimos, y respecto á los cuales no había, fuera de aquella noticia común, ni mucho ni poco positivo, real, comprobable y cognoscible. Algunos había que sabían algo más; pero ¿en qué consistía esto? En mayor cantidad de invenciones caprichosas y, como es natural, varias y disordes. La erudición en aquella materia no era ni podía ser más que un hacinamiento de hechos, en su mayor parte opuestos y diversos. Faltaba la razón para elegir entre tantas aserciones contradictorias, ó sea el predominio de la autoridad; no sólo una autoridad real, sino hasta una autoridad aparente, bastante siquiera para poder ser aceptada por la mayoría de los doctos, y poder, en su consecuencia, imponer al público la opinión de que, más allá de lo que el público sabía, habría realmente algo que saber. Lo más homogéneo y, por decirlo así, más uno en aquella materia, era la noticia común, la fama; ó sea poco respecto á cada asunto, y por consiguiente, un poco tan susceptible de adiciones arbitrarias, cuanto incapaz de

(1) *Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge,
Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem;
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Iura neget sibi nata, nihil non arroget armis,
Sit Medea ferox, invictaque; flebilis Ino;
Perfidus Ixion; Io vaga; tristis Orestes.*

Epist. ad Pisones, v. 119 y sig.

adieiones positivas. De aquí que para juzgar, y para juzgar franca y expeditamente de la verosimilitud relativa de las nuevas invenciones con relación al asunto, el lector ó el espectador tenía ya bien preparado en la mente el otro término de comparación (1). Por eso nada tan adecuado á aquellas circunstancias, como el precepto, ó más bien indicación de Horacio; pues, en cuestión de arte, un precepto sólo puede ser la indicación de un medio. ¿Pero hubiera podido Voltaire concretarse á utilizar este medio? ¿Qué le suministraba la fama, para componer una *Enriada* que no pareciese una novela indigna de la época y del asunto? El público sabía, sin duda, alguna cosa de Enrique IV, de Catalina de Médicis, de la Liga, del sitio de París; pero sabía que se podía saber mucho más; y á esto se enderezaban sus esperanzas cuantas veces se tratase ante él de aquel asunto, en cualquier forma que fuese. Quien hubiese querido tejer un lienzo poético verosímil sobre el pobre y descarnado telar del conocimiento vulgar de aquella compleja serie de suce-

(1) Digo juzgar, porque ésta es la operación que la inteligencia hace en aquel caso; el hallarse acompañado de emociones, por muy vivas que sean, no cambia la naturaleza del fenómeno psicológico. Son juicios fáciles, obvios, instantáneos, que se forman y suceden en la inteligencia con rapidez indecible, sin que la atención se pare en ellos, ni la reflexión los estudie; juicios que sirven á la inteligencia sin ocuparla, que pasan en cuanto producen su efecto, y van á perderse en el olvido, ó á esconderse en el fondo de la memoria, donde inadvertidos yacen, hasta que viene á suscitarlos, ó á suscitar sólo alguno, cualquiera ocasión, que acaso no llegue nunca. ¿Cuántos juicios de éstos, pongo por caso, no debe haber hecho sin poder, un momento después, ni discernirlos, ni contarlos, el inteligente en pintura, que al ver por vez primera un cuadro, exclama de pronto: es de tal maestro! ¿Qué otra cosa, pues, se hace, sino deducir de múltiple y rapidísima sucesión de juicios de verosimilitud especial, cuando al oír referir una frase, una acción, ó una empresa de personas ó cosas conocidas le damos ó no le damos crédito? Y nadie ignora que tales juicios van á veces acompañados de emociones más vivas y profundas que las que puedan excitar las artes.

sos, hubiera defraudado miserablemente las esperanzas del público. Hubiera parecido, y hubiera sido realmente (entiéndase, en esta parte) una continuación de la épica de Chapelain, del P. Lemoine, de Desmarests y de Seuder (1). El poeta vive, pues, reducido á suministrar por sí mismo al lector la materia de comparación necesaria para juzgar la especial verosimilitud de sus ficciones. Como esto no podía haerse en el contexto del poema, vióse obligado á salirse fuera de él, para aseverar formalmente, probar y discutir por medio de la que el autor llamó, más de una vez, *vil prosa*.

La *Enriada* me da ocasión de hacer notar otro grande obstáculo del poema épico histórico. Me refiero al maravilloso sobrenatural ó máquina.

¿Cómo debe ser este maravilloso en un poema épico? Cuestión es esta decidida más de una vez, pero en dos sentidos opuestos.

No sé si alguno de los poetas ó de los críticos que ereían que en la *Poética* de Aristóteles debían hallarse, si no todas, al menos las más importantes reglas del arte, habrá observado el absoluto silencio del maestro en punto tan importante para ellos. Silencio que á ellos debía parecerles extraño, y que parecerá naturalísimo á quien piense que, cuando Aristóteles escribía, la cuestión no había surgido, ni se podía prever que surgiese. Aristóteles habla de la épica homérica, de la épica practicada y conocida en su tiempo, de la que tomaba sus asuntos de los siglos heroicos; asuntos en los cuales era como innato el maravilloso. Para Aristóteles, el maravilloso era, por tanto, cosa sobrentendida y corriente. De haber la épica tomado por asunto sucesos de los tiempos históricos, tuvo origen esta cuestión, que no parece que

(1) Autores de la *Pucelle*, la *Louisiade*, el *Clovis* y el *Alario*, poemas cuyo título ha adquirido celebridad, parte por haber sido notable en su tiempo, parte por haber sido ridiculizado por un poeta de celebridad diferente.

quiera tener término. Dícese, por una parte, que sin el maravilloso, sólo puede ser una historia verdadera, ó una historia alterada sin razón que lo justifique: ¿qué razón hay, en efecto, para cambiar las causas y circunstancias verdaderas y naturales de un suceso, por otras igualmente naturales, pero falsas? Por otra parte, se objeta que tratándose de hechos conocidos y cognoscibles, los falsos prodigios parecen inevitablemente heterogéneos, y lo son realmente. Buenas razones ambas, diremos nosotros; pero buenas para impedir, no para facilitar el camino; de suerte que la épica histórica puede decir al maravilloso lo que Marcial á aquel hombre de variable carácter: «No vivir sin ti, ni contigo» (1). Al cabo de diez y ocho centurias hállase aún ante las dos sendas que halló al emprender su camino: ó privarse del maravilloso, como Lucano; ó admitirlo forzosamente, como Silio. Sino que, cosa que agrada repetir, el verdadero poeta podía, siguiendo una ú otra senda, dar pruebas accidentales de su ingenio. Así hizo Voltaire, que en su poema dió entrada al maravilloso, ó mejor dicho, á dos clases de maravilloso, el cristiano y el alegórico. Pero no creo expresar una opinión exclusivamente mía al declarar que, aunque embellecidos por imágenes vivas y apropiadas, y por sentencias graves y peregrinas, cuando son exactas, y expuestos en versos casi siempre bellos, y no pocas veces bellísimos, el efecto que como parte de la acción producen es lánguido y violento, como de gente indiferente y extraña á quien hay que llamar cada vez que se quiere que intervenga en la marcha del asunto.

Voltaire, que como poeta empleó el maravilloso, opinó como crítico que podía prescindirse de él, con lo cual, á mi entender, se contradijo. Cosa no extraña, en verdad, porque donde, en vez de una máxima cierta, hay dos opiniones probables, fácilmente puede ocurrir que á uno

(1) *Nec tecum vivere, nec sine te.* Marcial, lib. XII, epigr. 40.

mismo le agrade en tal circunstancia una y en tal circunstancia otra. «Virgilio y Homero, dice, hicieron muy bien en poner en acción á los dioses. Lucano también obró euerdamente al preseindir de ellos. Júpiter, Juno, Marte, Venus, eran adornos necesarios á los hechos de Eneas y Agamenón..... Pero César, Pompeyo, Catón, Labieno, vivían en tiempos muy diferentes de los de Eneas.»

¿Y Enrique IV, Mayenne, Potier y Mornay?

«Las guerras civiles de Roma, añade, eran cosa demasiado seria para tales juegos de la fantasía.»

¿Y las guerras civiles de Francia?

Acaso se objete que estas palabras, aplicadas por Voltaire á las deidades mitológicas, no pueden convenir al sobrenatural cristiano. Pero convienen exactamente á un sobrenatural no revelado, sino invención de un poeta.

Más notable, bajo otro punto de vista, es lo que poco después dice:

«Los que toman los comienzos de un arte por principios del mismo, creen que un poema no puede existir sin dioses, porque la *Ilíada* está llena de ellos. Pero estos dioses son tan poco esenciales al poema, que el trozo más bello de la *Farsalia* y aun de cualquier otro poema, es el discurso en que Catón, estoico enemigo de las fábulas, se niega desdeñosamente á visitar el templo de Júpiter Anmón» (1).

A la vista está la fuerza de este razonamiento: podían decirse cosas bellísimas condenando el politeísmo; luego el poema puede preseindir del maravilloso. Pero lo que deseábamos particularmente hacer notar, es el hecho de considerar la épica histórica, no sólo como continuación (tal era la opinión común), sino como progreso de la primitiva esencialmente mítica. Como si aquella que pretendía ser historia y que por tal era tenida, y la que

(1) *Essai sur la poésie épique*. Chap. IV.

sin obtener crédito ni exigirlo conluzca una historia, fuesen el mismo arte, porque la segunda ha imitado las formas extrínsecas de la primera. Sería un arte de nueva especie el que, empezando sin principios, los hallase después, cambiando la intención y el efecto, y conservando las formas extrínsecas. Y no siempre lo que viene después es un progreso.

Hay otra especie de épica en la cual puede á primera vista parecer que el maravilloso se halla en su terreno; la épica cuyos asuntos están tomados de la Sagrada Escritura. Pero basta esto para comprender que está sujeta, aunque en concepto distinto, á los mismos inconvenientes que las otras. Son falsificaciones de una historia, y de una historia en el sentido más riguroso y estricto. No es lo sobrenatural ingerido en el asunto, sino la invención ingerida en lo sobrenatural ó maravilloso. Algo, á modo de instinto respetuoso y racional en extremo, nos advierte que en las manifestaciones extraordinarias de la voluntad y del poder divino, la inteligencia humana nunca llega á hallar una regla de lo verosímil, como la halla en el natural curso de las cosas y en las determinaciones de la voluntad humana. Los estupendos trozos que hay en *El Paraíso Perdido*, y la fuerza poética que en todo él se advierte, no logran evitar que nos produzca el efecto de una interpolación perpetua. También *La Mesíada* tiene méritos no vulgares, sobre todo en aquella unión frecuente de lo sublime y lo tierno, causa de una emoción indefinida y tanto más agradable. Pero es un asunto tan inagotablemente fecundo en aplicaciones, cuanto imposible de lograrlas.

Doy fin á estas indicaciones sobre la épica, para pasar á la tragedia, en la cual tendré que ocuparme aún menos. Entiéndase que sólo trataré de la tragedia histórica, y en cuanto histórica.

Los inconvenientes que de ella por esto se originan, difieren en forma y grado de los de la épica, á causa de una diferencia esencial en la forma de ambos poe-

mas. La tragedia no utiliza, como la épica, el mismo instrumento para la historia y la invención, como es el relato. La palabra de la tragedia no tiene otra materia, por decirlo así, inmediata que lo verosímil. Los discursos que Shakespeare, Corneille, Voltaire, Alfieri ponen en boca de César, son obra absolutamente poética: los hechos que de él refiere Lucano pueden ser reales ó inventados. De aquí que en la épica la palabra puede producir ya un efecto poético, ya un efecto histórico, ó, no logrando ni uno ni otro, puede quedar ambigua. En la tragedia siempre habla la poesía; la Historia queda materialmente á la parte de fuera. Tiene relación con la composición, pero no parte en ella (1).

La representación escénica aumenta además mucho la eficacia de la palabra, añadiendo el actor y la acción.

(1) Para prevenir una pequeña objeción, debo advertir que en algunas tragedias se ponen en boca de uno ú otro personaje frases rigurosamente históricas, como el *Tu quoque, Brute?* de César. Pero es un inconveniente raro y fácil de evitar casi siempre. Lo llamo inconveniente, porque el efecto de estas frases es llevar la mente de lo verosímil á la realidad histórica. Sé que á otros podrá parecer ventaja y ocasión que debe aprovecharse el poder poner en boca de un personaje lo que ha dicho real y verdaderamente. Pero no entiendo cómo pueda creerse que la poesía es un arte eficaz y poderoso, y creer al propio tiempo que necesita refuerzo de lo que produce efecto opuesto al suyo.

El inconveniente no podría evitarse en el caso citado ó en cualquiera otro en que las palabras históricas se hayan hecho célebres. El omitirlas el poeta no evitaría que el espectador las recordase, y el César real de la historia vendría á ponerse en su memoria frente al César verosímil del poeta como el Sosia de Plauto enfrente de Mercurio, sólo que en los casos de que hablamos el mortal es el que vence. *Praefulgebant eo ipso quod non visebantur*. ¿Qué significa esto? Que la historia puede querer ocular, y ocultarse en efecto, aun en el campo exclusivamente propio de la poesía, cuando la poesía se ha hecho histórica. La Historia registra muchísimos más hechos que dichos, por lo cual es mucho más fácil evitarla haciendo hablar á los personajes históricos que haciéndolos obrar. Pero estos pocos dichos tienen la misma razón que los hechos para querer su puesto, y la misma fuerza para tomarlo.

Y esta es ocasión de advertir (cosa en sí digna ya de ser advertida) que la presencia real de estos objetos, lejos de perturbar con la impresión de la realidad el efecto de la pura verosimilitud por el arte requerida, la secundan y refuerzan. La razón es que tales realidades sólo obran como meros instrumentos de la acción verosímil, y por tales los toma el espectador. Si un actor en el acto de la representación hace ó dice algo referente á su personalidad real ó á las circunstancias de la misma, ofende al espectador trasportándolo á la consideración de aquella realidad. Y esto da á entender que antes hacíamos abstracción de la realidad. De aquí que cuanto con más naturalidad parece que declama un actor, más conmueve y concentra la mente del espectador en lo meramente verosímil; cuanto mejor le presenta el personaje del drama, el personaje herido por la desgracia ú obcecado por la pasión ó amenazado por desconocido riesgo, más lo sustrae, por decirlo así, y lo hace desaparecer de la vista su propia personalidad. El mejor elogio que de un actor puede hacerse, era lo que se quería significar cuando se decía que Garrieh era Hamlet y Lockain era Orosmán. No es la realidad presente, pero ordenada y subordinada á lo verosímil, la que puede turbar su efecto; es la realidad histórica independiente de lo verosímil, y de la cual éste debe depender; la realidad histórica conocida y aun meramente cognoscible, alejada de los sentidos, pero compenetrada con el asunto.

La ventaja esencial de la forma, ventaja secundaria pero considerable, y otras más secundarias todavía que no hay por qué citar, hacen que la tragedia se emancipase de la Historia mejor que el poema épico.

Emaniparse he dicho, y añadido, cediendo alguna cosa; porque, aun de fuera, la Historia logra hacerse sentir y hacer valer sus pretensiones. La relación extrínseca, pero esencial, que la tragedia histórica tiene con ella, y la obligación de hallar un verosímil que sea tal respecto al asunto tomado de la Historia, debían producir y han

producido en la tragedia los mismos inconvenientes que en la épica, menos frecuentes y notables, sin duda, pero aumentados igualmente con el progreso de los tiempos. Para ilustrar el asunto, nada mejor que los argumentos á que un gran trágico hubo de acudir para vencerlos.

«La cuestión, dice Pedro Corneille, de si es lícito introducir cambios en asuntos tomados de la historia ó de la fábula, parece decidida con suficiente determinación por Aristóteles, cuando dice *«que no deben cambiarse las fábulas admitidas, y que Clitemnestra debe morir á manos de Orestes, y Erifile á las de Alcmeón»*. Puede, sin embargo, esta sentencia admitir cierta distinción y temperamento. Verdad es que las circunstancias, ó si se quiere, los medios de llegar al hecho, quedan á nuestro arbitrio: muchas veces no las da la Historia, ó las da con tal escasez, que es necesario adicionarlas ó suplirlas para completar el poema, y aun puede presumirse con cierta seguridad que la memoria del espectador, que haya leído alguna vez dichas circunstancias, no las habrá retenido con tenacidad tal que advierta el cambio y pueda acusarnos de falsedad, como sin duda lo haría si la acción principal fuese cambiada» (1).

Así, mientras la tragedia antigua se fundaba en el conocimiento que el espectador debía tener de los asuntos, la moderna se ve obligada á apoyarse en el olvido de los mismos. Auxilio infeliz, pues no parece de buen agüero para un arte el tener miedo del conocimiento. Y auxilio no sólo incierto, sino precario; pues si el espectador que había olvidado las circunstancias históricas de un asunto, y pudo, por lo mismo, en la primera representación gozar sin perturbación de las ficciones poéticas, sale del teatro con nuevo interés por el asunto, y va á refrescar la memoria en el libro donde las había leído, no será ya en la segunda representación el olvi-

(1) *Second discours sur l'art dramatique.*

dadizo que al autor conviene. Auxilio, en fin, que, reclamado por Corneille, pone al gran dramaturgo en contradicción consigo mismo; pues si las circunstancias quedan al arbitrio del poeta, ¿qué importa que el espectador recuerde ó no las de la Historia? Hay más. El mismo Corneille, en el *Examen* que añadió á sus producciones, habla más de una vez de los cambios por él introducidos en la historia; y, para justificarlos, ó aun para acusarse cándidamente de esta culpa, los expone y manifiesta, quitando así á la tragedia histórica aquel débil apoyo que le había prestado con la falta de memoria. Dar á un arte apoyos de este género es confesar indirectamente que claudica, y dárseles un Corneille es terrible indicio de que no hay medio humano de hacerla andar derecha.

Mas ¿porqué necesitó buscar distinciones en un precepto tan simple y temperamento en regla tan discreta? Porque el precepto se refería á una cosa, y Corneille, siguiendo una costumbre ya arraigada, la aplicaba á otra y enteramente diversa. Aristóteles habla de *las fábulas admitidas* (1), y de ellas dice que no deben cambiarse; Corneille habla de asuntos tomados *de la Historia*, ó de la fábula, como si fuesen la misma cosa. Ahora bien; apli-

(1) *Acceptas quidem igitur fabulas (mythous) solvere non licet. Dico autem, seu Clytæmnestram necatam ab Oreste, et Eriphylem ab Alcæone.* Poet., cap. XI.

El vocablo *mythos* pasó á significar la forma particular dada á la acción por cada poeta. En este sentido lo usa Aristóteles y lo define: *Est autem actionis quidem imitatio fabula: apello enim fabulam hanc compositionem rerum.* (Ibid., cap. IV.) En el trozo citado antes sólo quiere decir *mitos* en la acepción propia y primitiva de la palabra. No es posible admitir que Aristóteles quisiera prescribir al poeta que se atuviese á las infinitas y varias composiciones de otros poetas. Tal interpretación no se concibe, ni por el asunto tratado, ni por los ejemplos que el preceptista cita, que no son ejemplos de composiciones, sino simples temas mitológicos, así como repugna á lo restante del texto que citaremos en seguida.

cado á las *fábulas admitidas* el precepto aristotélico, no necesita de temperamentos ni de distinciones, pues aquellas no daban, y por consiguiente no imponían, al poeta otra cosa que el hecho principal: Clitemnestra muerta por Orestes y Erifile por Alemeón. Medios y circunstancias quedaban verdaderamente al arbitrio del poeta: por el contrario, la Historia da con los asuntos sus medios y circunstancias, que acaso no se acomodan á los intentos artísticos. De aquí la necesidad de cambiarlos, ó lo que es igual, cambiar los asuntos con los cuales están, por decirlo así, identificadas. Si la Historia no los suministra, los hace desear; pero esto no supone que tal deseo pueda ser satisfecho por la invención poética.

«El ejemplo de la muerte de Clitemnestra, prosigue Corneille, puede servir para probar mi proposición. Sófoeles y Eurípides han tratado este asunto, pero con plan diferente; y esta diferencia hace que el drama no sea lo mismo, aun cuando sea igual el asunto de que ambos poetas han conservado el hecho culminante.»

¿Y para esto tuvieron que atemperar el precepto? Ni por pienso: lo siguieron puntualmente, haciendo uno y otro que Clitemnestra muriese á manos de Orestes, ya que el precepto nada más exige. O más bien, se adelantaron á un precepto indicado en la práctica por las conveniencias del arte, antes de ser promulgado por Aristóteles. Y esta facultad de poder inventar, sin inconveniente, un plan y distribución á su gusto, provenía de no tener en contra suya sino otros planes y distribuciones del asunto. Eran poetas contra poetas, verosímiles contra verosímiles, sometidos únicamente á los caracteres y á los hechos, y tanto más fecundos en invenciones, cuanto ayunos de circunstancias obligadas. El insertar circunstancias nuevas no era licencia que como poetas pudieran permitirse; era acto propio de la poesía. El mismo Aristóteles puede atestiguar, si es necesario, lo dicho, en cuanto añade luego: «Al poeta incumbe después inventar y hacer buen uso de las (fábulas) ad-

mitidas» (1). Da como consecuencia natural del precepto lo que Corneille pide como atenuación del mismo. Y aquel precepto era en sustancia idéntico al que Horacio expresó después con las palabras: *fatum sequere* (2).

Por lo demás, ni los temperamentos obligados de Corneille, ni sus siempre admirables obras pudieron sustraer la tragedia de sus perpetuas variaciones, y constituir la, tocante á sus relaciones con la historia, en forma estable y definitiva.

Por fortuna nuestra, pacientísimo lector, no es preciso examinar todas aquellas variaciones, ni aun de corrido, como hemos hecho en la poesía épica. Bastará indicar a situación actual y sus causas próximas. Del tiempo intermedio sólo recordaré una variación externa, no

(1) *Ipsam autem invenire oportet et traditis uti recte.*—
Ibid. Poet., cap. XI.

(2) Otra objeción posible y que no pasaremos por alto es la de que el teatro griego tuvo también tragedias históricas hasta en sus comienzos, como *Los Persas* de Esquilo. No discutiré si esta composición es ó no es tragedia; pues podrían también ponerse en tela de juicio otras del mismo autor con asuntos heroicos. Me limitaré á decir que la tragedia griega no continuó por aquel camino. Las de Sófocles y Eurípides, y muchas de las que Aristóteles cita en su *Poética*, tienen todos asuntos mitológicos. Si el teatro griego se hubiera hecho histórico, hubiera dado naturalmente los mismos pasos que el moderno, y Aristóteles hubiera encontrado dificultad para hallar sus reglas, en el supuesto de que hubiese querido hallarlas.

También el teatro latino tuvo tragedias históricas y de asuntos romanos, llamadas por esto *prætextæ*; y las tuvo, si no en sus comienzos, ó sea en tiempo de Livio Andrónico, de Ennio ó de Nevio, no mucho más tarde, pues entre las tragedias de Pacuvio, de las cuales nos quedan los títulos y algunos fragmentos, hay un *Paulo* (Emilio), y entre las de Accio un *Bruto* y un *Decio*. Horacio aplaude en términos generales esta especie de tragedia como tentativa de independencia literaria.

*Nil intentatum nostri liquere poetæ;
Nec minimum meruere decus, vestigia græcæ
Aust deserere, et celebrare domestica facta;
Vel qui prætextas, vel qui docuere togatas.*

atinente á la eseneia de la tragedia, pero en extremo significativa. Hacia la mitad del siglo pasado, no sé si un actor francés ó una aetriz francesa introdujo en la indumentaria escénica una reforma general, acomodándola al uso de la época en que la acción se fingía. Dependía antes de la moda corriente, del capricho del actor ó de la costumbre establecida, y podía ser lo dicho cierta señal característica tomada de la Historia. Voltaire, no recuerdo en qué obra, describe al actor que en el siglo de Luis XIV representaba á Augusto en el *Cinna* llevando una enorme peluca, y sobre ella gran sombrero con grandes plumas, mezcladas con hojas de laurel, y lo demás por el estilo. ¿Pero qué significaba esto? Que los espectadores estaban mejor dispuestos de lo que estuvieron más tarde á ver en el actor el Augusto del poeta, el Augusto verosímil, sin pensar tanto en el Augusto real de la historia. El haberse introducido ésta hasta en los menores detalles para reglamentar á los actores, ministros natos de la poesía, y obligarles á tomar su librea, es señal del predominio que sobre la tragedia iba adquiriendo é indicio del mayor predominio á que aspiraba sobre ella.

En suma, no tardó mucho en comenzar la revolución

(DE ARTE POET., v. 285 y sigs.) Pero el no dar ningún precepto para esta clase de composiciones y el limitarse á indicarla, hace suponer que no se cultivó mucho; como el insistir tanto sobre las obras con asuntos griegos, es indicio de que esta clase de tragedias predominó en extremo. Otro indicio respecto á época anterior es el no haber compuesto Pacuvio sino una sola tragedia romana y diez y siete con asuntos mitológicos griegos; y Accio dos de aquella clase y más de cincuenta de la otra. Quintiliano, en su breve reseña de los principales géneros poéticos y de los más notables poetas (lib. x, cap. 1), ni siquiera hace mención de las *Prætextatas*. No nos queda ninguna, lo cual es una desgracia, literaria se entiende. La *Octavia* de Séneca, ó de un Séneca, fuera el que fuese, no puede darnos idea de las *Prætextatas* antiguas; es obra de opuesto gusto y de muy diversa época.

dramática que ahora vemos victoriosa. Era entonces opinion unánime de los doctos y de las personas ilustradas, que la verdadera y buena tragedia, la capaz de satisfacer el buen gusto y de ser admitida por la sana crítica, era la tragedia en que se observan las llamadas unidades de lugar y de tiempo. Unidades, decían, proclamadas por Aristóteles, observadas fielmente en las tragedias griegas, y sobre todo exigidas por la razón no errada. Si Aristóteles prescribió real y verdaderamente unidades; si en las tragedias griegas se observaron, como se decía, y si la razón nada tenía que oponerles, eran cosas que casi nadie indagaba; y al que las indagaba, se le daban como cosa incontrovertible y sabida (1). Inútil es añadir que estas reglas no convenían á la Historia.

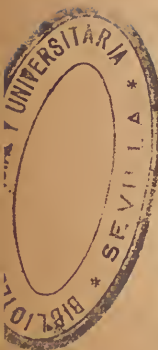
(1) ¿Á qué otro atribuir las? Pero Aristóteles, que tan clara y manifiestamente enseña que lo universal, lo verosímil es la materia propia de la poesía, en oposición á la Historia, cuya materia es lo particular y lo real, ¿cómo había de poder tomar como medida y criterio de lo verosímil la realidad material del espectáculo, y las circunstancias reales del espectador? Era como hacer decir á un maestro de perspectiva que una vista para ser verosímil no debe representar más objetos que los que realmente quepan dentro del cuadro. Porque dice (cap. II) qué «la tragedia procura limitarse á una vuelta del sol, ó variar poco» (práctica que se ajustaba perfectamente á los asuntos mitológicos, y ha de creerse que con esto trataba formalmente de señalar un término á la duración ideal de la acción, cuando en la misma *Poética*, al tratar de la extensión de la fábula, dice terminantemente que tal límite no puede ser trazado *à priori*? Después de decir que la extensión material del drama no es cosa concerniente al arte, al hablar de la duración ideal declara que, «en lo referente á la naturaleza de la cosa, la duración mayor es la más bella, siempre que no lo sea tanto que perjudique á la claridad del conjunto. Ó en suma, duración conveniente será la precisa para que al desenvolverse los hechos, conforme á la necesidad ó la verosimilitud, se pase de la desdicha á la dicha, y viceversa.» *Terminus autem rei et ipsius natura, semper quidem qui major est, dummodo maneat intra eos fines ut unus totus perspicuus sit, pulchrior est. Ut autem simpliciter, re definita, dicamus, in quanta magnitudine, secundum verisimile, vel necessarium, deinceps nascentibus rebus contigit, in res secundas*

Las tentativas que había hecho y que seguía haciendo para obtener más lugar en la tragedia, obtenían alguna

ex adversas, vel ex rebus secundis in adversas mutari, idoneus terminus et magnitudinis. Cap. v.

Como nunca es inútil conocer el origen de los errores que han estado en boga, diré que el verdadero autor del precepto de las dos famosas unidades fué Castelvetro, según todas las apariencias. Este crítico, en sus famosos comentarios á la *Poética* de Aristóteles, en el primero de los trozos que hemos citado, no sólo toma por precepto general la enunciación de un hecho particular, sino que de su cosecha añade lo necesario para convertirlo en precepto, ó sea en una razón general. Y esta es la tan antipoética, antifilosófica y antiaristotélica razón de la verosimilitud relativa al espectáculo y al espectador; razón siempre alegada después como base del precepto. Censura además á Aristóteles por no haberla aplicado rigurosamente, por no haberla conocido bien, lo cual es verdad. Funda también sobre aquella razón la unidad de lugar, que en modo alguno hubiera podido deducirse de la poética aristotélica. Transcribo sus palabras, con su natural tosquedad, pidiendo que me lo perdone al lector. *L'epopea, narrando con parole sole, può raccontare un'azione avvenuta in molti anni, e in diversi luoghi, senza sconvenevolezza niuna, presentando le parole all'intelletto nostro le distanze di luogo e di tempo: la qual cosa non può fare la tragedia, la quale conviene avere per soggetto un'azione avvenuta in piccolo spazio di luogo, e in piccolo spazio di tempo, cioè in quel luogo e in quel tempo, dove e quando i rappresentatcri dimorano occupati in operazione, e non altrove, nè in altro tempo. Ma così come il luogo stretto è il palco, così il tempo stretto è quello che i veditori possono a suo agio dimorare sedendo in teatro: il quale io non vedo che possa pasare il giro del sole, siccome dice Aristotele, cioè ore dodici. Con ciò sia cosa che, per le necessità del corpo, como è mangiare, bere, deporre i superflui pesi del ventre e della vescica, dormire e per altre necessità, non possa il popolo, continuare oltre il predetto termine così fatta dimora in teatro. Nè è possibile a dargli ad intendere che siano passati più di e notti, quando essi sensibilmente sanno che non sono passate se non poche ore, non potendo l'inganno in loro aver luogo, il quale è tuttavia riconosciuto dal senso.* (Poetica d'Aristotele, vulgarizzata e sposta per L. Castelvetro, Basilea, 1576, pag. 109.)

En el comentario al segundo trozo, rechaza la razón asignada por Aristóteles á la duración especial y relativa de las diversas fábulas, y repite su gran razón de la verosimilitud relativa al espectador y al espectáculo. También transcribo el trozo: *Ve-*



concesión: la tragedia, á riesgo de deformarse, hacía todo lo posible para satisfacer á la Historia, pero sal-

deva Aristotele, che le favole della tragedia communemente avevano fine alla fine della mutazione, e che le cose avvenute e contenute nella favola non si stendevano oltre il termine d'un giro del sole sopra l'emisfero, cioè oltre a dodici ore; e non riconoscendo la vera cagione di così fatto termine d'azioni raccolte in una favola, s'è immaginato che eìd sia per le capacità e per la contenenza della memoria degli uditori, quasi fossero per dimenticarsi le prime parti della favola, se contenesse un'azione di suolti dì, quando udissero e vedessero l'ultime parti..... Così breve termine non è stato posto alla favola della tragedia, dentro del qual s'opera per cagione della diabolozza della ricordanza, ma per quella cagione, che già abbiamo assegnata, della rappresentazione, e dell'agio de' veditori, occupando tanto spazio di tempo la rappresentazione, quanto occuperebbe una verace operazione, e non potendo il popolo stare in teatro senza disagio intollerabile più di dodici ore. (Ibid., páginas 170 y 171.) ¡Y se tachaba de excesivamente sutil á Castelvetro! Quizá, sin embargo, lo fué verdaderamente, pues el argumento de su invención prevaleció en el mundo literario, y pudo hacer perder de vista, en este particular, á otras generaciones, no sólo de críticos, sino de grandes poetas, que la poesía es poesía, que es un arte, y que en su consecuencia debe rechazar los medios que se le ofrecen para su expresión, si no son adecuados; ó si lo son, puede hacerse en ella abstracción de lo que tienen de heterogéneo respecto al fin del arte. Admitir que una tragedia (acción verosímil) pueda ser representada, es admitir que la realidad, como tal realidad, de las cosas que sirven á la representación pueda y deba no contar con ello más de lo que la cualidad real de verde metálico se cuenta en el verde de un árbol pintado. Sostener que la tragedia resulta falsa, si la representación no concuerda con las circunstancias reales del espectador, es sostener que representado un paisaje nevado resulta falso para quien lo mira en el mes de Julio. No se trata ni en pintura ni en poesía de *dare ad intendere* (frase necia en este asunto), sino de representar cosas verosímiles, ó sea *verdades ideales*.

Tocante á que ambos preceptos eran fielmente observados en las tragedias griegas, Cornille, en los Discursos citados antes, adujo algunas pruebas en contrario; muchas más presentó después Metastasio en sus Observaciones sobre todas aquellas tragedias; pero con todo, el haber sido observados ambos preceptos en las tragedias griegas, durante mucho tiempo continuó siendo *el hecho*.

vando las reglas. Hablábase eiertamente de un tal Shakespear, que no enidándose de ellas, ó ignorándolas, había logrado hacer lo bastante para no ser expulsado del Parnaso. Pero se hablaba de él como de un genio selvático, de una cabeza extraviada con intervalos lúcidos asombrosos: montaña árida y abrupta donde un botánico, encaramándose por pelados riseos, podía hallar algunas poeo comunes flores. Y, además, las cosas que se citaban del aquel grande y único poeta eran tomadas eabalmente de los dramas en que la historia tenía poea ó ninguna parte. Pero he aquí que en Alemania aparece otro tal llamado Göthe, el cual entrándose por el camino del drama histórico abierto por el genio selvático, y entrando, como suelen los grandes ingenios, sin intención ni temores de imitarlo, hace, á los primeros pasos, prevalecer en su patria la razón de la historia sobre la de la de las dos unidades. Pero en Francia, enorgullecida con los poetas que habían seguido el otro camino, y en Italia, enorgullecida con otro reciente, la cosa variaba de aspecto. ¡Cómo! se decía; ¡las reglas á que han estado sometidos un Corneille, un Racine, un Voltaire, un Alfieri, sin hablar de los autores de la *Merope* y del *Aristodemo*, parecerán ahora freno ineómodo al ingenio, y obstáculo á la perfección de sus obras! ¡El campo en que ellos han probado sus fuerzas, parecerá ahora angosto! Proponer la abolieión de aquellas reglas parecía no sé si temeridad intolerable, más que necesidad digna de lástima. La historia, para hacer aquella grande irrupción en la tragedia, tenía necesidad de derribar aquel baluarte, y consiguió derribarlo. En Francia no hay que hablar, y aun en Italia, por lo que se me alcanza, el espectador no se altera, ni se da por ofendido, si en el curso de una tragedia ve desaparecer una escena y aparecer otra, y si en las tres ó cuatro horas de sesión teatral el poeta pretende hacer pasar por delante de su inteligencia más que aquel bendito giro de sol, así llamado inoeentemente por Aristóteles.

Y véase cómo una cosa preterida por fuerza, se resaree cumplidamente cuando logra presentarse. Hasta entonces los asuntos históricos menos particularizados habían parecido los más adecuados para la tragedia, porque dejaban á la invención más vasto campo. Si la Historia calla, decía el poeta, tanto mejor; hablaré yo por ella. En cambio ahora los poetas son quienes, cuando faltan datos en las historias propiamente dichas, los buscan en documentos de cualquiera clase, á fin de ilustrar el asunto, y aun de formarlos. Alégranse de poder dar del hecho histórico por ellos representado concepto más cumplido; y alégrese más si logran dar un concepto nuevo y diverso de lo comunmente admitido. Preeisamente lo opuesto al *famam sequere*, ¿y cómo podía suceder otra cosa? Es pretensión contradictoria en extremo la de que la poesía, para ser eficaz, no esté detrás de los conocimientos de su época, ni secunde y hasta prevenga sus tendencias racionales y no se haga cargo de ellas por permanecer más libre.

Indicado el hecho, réstame hacer algunas preguntas:

¿Hay quien crea que la tragedia puede volver á sus antiguos límites y tratar de nuevo confidencialmente con la historia como ha hecho durante tanto tiempo? ¿O cree alguno que con ampliar sus confines se ha hallado al fin la medida exacta de la parte que la historia debe tener en la tragedia, el verdadero modo de aunarla con la inventiva? Y si no se cree esto, ¿hay razones para creer que esta medida y este modo podrían hallarse en lo futuro?

Responda el lector, y saque la consecuencia.

Viniendo, por fin, á la comparación entre la repugnancia común á la épica y á la tragedia, y el asunto de la novela histórica, es fácil advertir que la diferencia esencial consiste en que la novela histórica no toma de la Historia su acción principal para transformarla con un fin poético, sino que la inventa, como la composición de que ha tomado el nombre y de la cual es nueva forma. Hablo

de la novela en que se representan acciones contemporáneas: obra completamente poética, pues en ella, hechos, discursos, todo es meramente verosímil. Pero, entiéndase bien, poética, con la pobre poesía que de sí puede dar el verosímil de actos y costumbres particulares, expresados en prosa. Con lo cual no trato de adherirme á los que echan de menos, ó mejor dicho, echaban (pues ya ha terminado por completo), aquella tan poética edad del gentilismo, aquellas hermosas ilusiones para siempre perdidas. Lo que en esto nos diferencia de los hombres de aquella edad, es tener nosotros una crítica histórica que busca la verdad en los hechos históricos, y, lo que importa más, una religión que, siendo verdadera, no puede acomodarse á variaciones arbitrarias y á fantásticas adiciones. ¿Debemos lamentarnos de esto?

He dicho: diferencia esencial: no es, en efecto, como en la épica y en la tragedia (el respeto debido á los grandes hombres que la han dado celebridad no debe impedirnos calificarla), no es aquella tosca ficción que consiste en rellenar de fábulas un suceso verdadero y por añadidura ilustre, y como tal, de importancia. En la novela histórica, el asunto principal es completamente del autor y completamente poético, como meramente verosímil. Y el fin y propósito del autor es hacer el asunto y toda la acción todo lo más verosímil posible respecto al tiempo en que va supuesta, al extremo de que pudiera parecerlo á los hombres de aquel tiempo, si hubiese sido escrita para ellos la novela.

Pero (y en esto se halla el inconveniente común á la novela histórica y á todas las composiciones poéticas sobre épocas pasadas), pero está escrita para otros. Supongamos que el autor haya logrado componer una narración que hubiera parecido verosímil á los hombres de aquel tiempo. Tal efecto hubiera resultado entonces de la comparación obvia y espontánea entre lo general ideado por el autor y lo real que ellos experimentalmente conocían; mientras que, para producirlo en hombres de

otra época, el autor se ve obligado á suplir la experiencia con las notas, y á poner, por decirlo así, en una sola composición el original y el retrato. No hay en ella el contraste directo entre lo real y lo verosímil; es sin duda gran ventaja, pero también trae consigo ó la confusión ó la distinción entre ellos. Y aun trae consigo en variable proporción, pero inevitablemente, confusión y distinción, como, quizá con excesiva extensión, hemos demostrado en la primera parte de este escrito.

No es de admirar, por consiguiente, que estando en pie la idea de que la historia y la invención pudieran estar bien juntas, haya tenido un hombre de privilegiado ingenio la ocurrencia de presentarlas en una forma nueva, que daba entrada á mayor abundancia y variedad de materiales históricos. Y menos de admirar es que, realizada por aquel ingenio de fecunda é inagotable fantasía y de profunda y exquisita perspicacia, la cosa haya producido en el público ilustrado de todos los países el efecto de todos conocido.

¿Pero bastará este éxito para asegurar á la novela histórica, por lo menos, larga vida?

Pregunta poco alegre para quien bien le quiere. En las cosas abusivas, los correctivos viven á veces dentro del mismo abuso; y el error en parte alguna, como cerca de la verdad, se halla menos seguro y menos cómodo. No es posible ocultar que lo que en el primer momento conquistó más aplauso á aquellas composiciones, fué precisamente aquella apariencia de historia que no puede durar mucho. ¡Cuántas veces se ha dicho, y aun se ha escrito, que las novelas de Walter Scott eran más verdaderas que la historia! Pero son palabras que se eseanpan en el arranque del entusiasmo, y que hecha la primera reflexión no vuelven á repetirse nunca. Si por historia se entendían materialmente los libros que llevan tal título, aquella frase nada concluía: si por historia se entendía el conocimiento posible de hechos y costumbres, era claramente falso. Para convencerse de ello al punto,

hubiera bastado (pero hay cosas que al pronto no se piensan) preguntarse á sí mismo, si el concepto de las varias novelas de Walter Scott era más verdadero que el concepto sobre el cual las había ideado. Era, sí, un concepto más vasto, pero á condición de ser menos histórico. Se le había añadido otra verdad, pero de diversa naturaleza; y por esto el concepto comprensivo no podía ser más verdadero. Un gran poeta y un gran historiador pueden hallarse, sin confundirse, en el mismo hombre, pero no en la misma obra. Así es que aquellas dos críticas opuestas, aguzadas para hacer el proceso de la novela histórica, estaban melladas ya en los primeros momentos, cuando las novelas estaban más en moda, como gérmenes de mortal dolencia en niño de rollizo aspecto. ¿Y la moda se conserva siempre á igual altura? ¿Hay ya igual deseo de componer novelas históricas é igual afán de leerlas? Lo ignoro; pero no puedo menos de pensar que si este escrito se hubiese publicado hace treinta años, cuando todo el mundo esperaba con impaciencia y devoraba ávidamente las novelas de Walter Scott, hubiera parecido extravagante y temerario, aun respecto á la novela histórica; y que ahora, si alguno tiene la bondad de ocuparse en él lo bastante, para darle este título, será ya otra cosa. Y treinta años son nada para una forma del arte destinada á tener vida.

DE LA INVENCION.

DIÁLOGO.

*Quod alicui adesse et abesse potest,
esse aliquid dabunt?*

PLATO, in *Sophista*.

Acudí esta mañana para echar un párrafo á casa de un joven amigo mío, y lo hallé disutiendo con otro de su edad y amigo de confianza, como yo puedo considerarme amigo de confianza de los dos, en cuanto lo permite la diferencia de edades. Apunto esta circunstancia para que el tono de este diálogo no extrañe á nadie, como extrañaría, sin duda, entre simples conocidos. Al entrar oí que el dueño de la casa exclamaba: «No, no; no paso adelante, si no se desata este nudo.»

—¡Milagro!—dije yo;—¿sobre qué es la disputa?

—Mera cuestión de palabras—siguió el otro:—hablábamos de bellas artes, y se me escapó el decir que el poeta, y en general el artista, crea. Se puso éste muy serio, y movió la cabeza como si fuese necesario negar lo que nadie ha querido decir. Es un modo de hablar ordinario y corriente. Tomada la palabra en su rigurosa acepción, no hay medio de sostenerla. Por lo mismo no me he resistido á retirarla. Pero éste, que desde que ha

dado en leer libros de filosofía busca el pelo en el huevo, no está, como has podido oír, satisfecho todavía.

—Juzga tú—dijo también el primero, dirigiéndose á mí como el segundo.....

Y ahora, *ne inquam et inquit sepius interponeretur*, los pondré en escena dando á aquél el nombre de *Segundo*, que ha salido casualmente de mi pluma, y al otro el de *Primo*, para conservar la analogía. ¡Pobre de mí si los sacase á luz con sus nombres verdaderos!

PRIMO.—Juzga tú. Para calificar la obra peculiar al artista, ha soltado una palabra expresiva como ninguna. Lo malo es que no pega: es verdad que la ha retirado al momento. Pero en tanto ha promovido importantísima cuestión, y se niega luego á resolverla. Pone sobre el tapete lo que hace el artista, y quiere que me dé por satisfecho con decir lo que no hace. No, por cierto; no puedo proseguir razonando sobre la obra del artista sin saber con exactitud qué obra sea. Quiero saber antes qué es lo que propiamente hace el artista. ¿Os parece cuestión de palabras?

SEGUNDO.—Bueno; diré que inventa. ¿Hallas también peros á ésta?

PRIMO.—Si la hubieses empleado en vez de aquel dichoso *crear*, con mil amores la aceptaba; pero no sirve ya ahora. Indica, pero no explica. Vale para distinguir una operación de otras, mas no para especificar en lo que esta operación estriba, que es lo que ahora se busca. Quien dice, pongo por caso, que el poeta se diferencia del historiador en que debe inventar, dice lo suficiente tocante á aquella invención, pero deja sin dilucidar lo que hace el poeta cuando inventa. Veamos, sin embargo: es palabra derivada, y á veces, no siempre, ni por lo común, sino á veces, el significado de las derivadas aparece más preciso y claro estudiando el de las primitivas. Inventor es vocablo derivado de *Inventum* ó frecuentativo de *Invenire*. Pues bien: si quieres dar á entender que el artista halla, me conformo; porque con tal acepción

va necesariamente sobrentendido que el objeto existía antes de su obra.

SEGUNDO.—¿Cómo existía? ¿Lo inventado por él existía? Supongamos una flor caprichosa, una flor que no ha existido nunca *in rerum natura* y que un pintor inventa: ¿diremos que esa flor existía?

PRIMO.—La flor no; pero aquí se trata de ideas.

SEGUNDO.—Ya: así lo entiendo. Aquella idea, que antes que á él á nadie se le había venido á las mientes....

PRIMO.—Cuidado, amigo; porque al decir que se le había venido á las mientes, me haces pensar que sólo vienen las cosas ya existentes.

SEGUNDO.—Si vamos á agarrarnos á las palabras....

PRIMO.—Mientras no me des otro asidero para coger tus ideas.

SEGUNDO.—Diré, pues: aquella flor, ideada, imaginada, elegida, fantaseada por él.... Se ve uno negro para hallar palabras intachables. ¡Hola! ¿Por qué te ríes, después de estar tan serio?

PRIMO.—Me río de tus esfuerzos para hallar términos medios entre términos opuestos que ningún medio admiten. Te he dicho que anduvieras con cuidado, porque el lenguaje está lleno de trampas para quien sostiene tesis como la tuya. ¿Qué le vamos á hacer? Los hombres sobrentienden que las ideas existen, y hacen locuciones en consonancia con lo que sobrentienden. Pero continúa.

SEGUNDO.—Ya lo creo que continuaré; tus sutilezas no han de desviarme. Aquella flor ideada por él por primera vez, ¿diremos que ya existía? *Non ego*.

PRIMO.—Sí, á lo que parece; pues nadie dirá que la ha creado.

SEGUNDO.—¿Quieres que acabemos en pocas palabras? Si puedes decirme dónde existía, te concedo que existía.

PRIMO.—¡Oh! ¿Aun te parece poco una cuestión, é intrineada á tu juicio, y quieres enlazarla con otra? Vea-

mos antes si existía; si el resultado es negativo, excusada es la otra; en otro caso, ¿quién sabe si después será más fácil resolverla? De todos modos, siempre es mejor devanar cada vez una sola madeja.

SEGUNDO.—Bien: demuestra que aquella idea existía.

PRIMO.—Dispuesto estoy á intentarlo, siempre que me ayudéis vosotros.

SEGUNDO.—Yo sólo á contradecirte estoy dispuesto.

PRIMO.—Ese es también un modo de ayudar á quien la verdad busca. Y tú, que nada dices, ¿á qué lado te inclinas?

—Me habéis nombrado juez, respondí: debo oír hasta la terminación, para no prejuzgar la sentencia.

PRIMO.—Buen pretexto, para no decir nada. Como yo soy el defensor de la tesis, me permitiréis que la tome por el lado que me toea. Pienso ir por el camino más corto, pero no en línea recta; pues tengo que costear la montaña que me habéis puesto en medio. No me llaméis, pues, á la cuestión si os parece que no entro en ella en seguida. Si á la postre llego á quedarme fuera del camino, silbadme entonces; así podréis desquitaros de vuestra tolerancia.

SEGUNDO.—Sin compasión.

PRIMO.—Es justo. Dime, pues, carísimo enemigo: ¿crees imposible que dos artistas, uno en Levante y otro en Poniente, sin ponerse de acuerdo, ni conocerse siquiera, inventen (uso la palabra neutra) la misma, la mismísima flor sin la más pequeña diferencia?

SEGUNDO.—Moralmente, digo sin vacilar que la cosa me parece imposible.

PRIMO.—¡Por amor de Dios! prescindamos de adverbios que cambian el significado del término principal de la frase. No se trata de la probabilidad que pudiera decirnos á aceptar ó no una apuesta. Se trata de pura posibilidad. La imposibilidad sólo en una forma: cuando implica contradicción. Te pregunto si del hecho de haber un artista ideado tal ó cual flor, nae en todos los

demás hombres la imposibilidad de idear otra idéntica.

SEGUNDO.—Hablando con todo rigor, no me atrevería á asegurarlo. Pero ¿qué quieres? halló insuperable dificultad para admitir que eso sea posible.

PRIMO.—Ahora es preciso analizar esa dificultad; porque, ó es verdaderamente insuperable y tendré que darme por vencido; ó es no más que aparente, y habrá que dejarla aparte, y procurar que aparezca en otra forma. Veamos, pues: si dijese que las dos flores en cuestión pueden parecerse en parte, ó sea en parte las mismas, ¿opondrías igual dificultad?

SEGUNDO.—No la opondría.

PRIMO.—Hasta sería extraño asegurar que dos cosas inventadas por dos sujetos habían de ser diversas en la más mínima parte. ¿No es cierto?

SEGUNDO.—Ciertísimo.

PRIMO.—Para comodidad del razonamiento, dividamos abstractamente aquellas flores en determinado número de partes: en veinte, por ejemplo. Si digo que tres de estas partes no podrán ser iguales en las dos flores, ¿te repugnará el aserto?

SEGUNDO.—No.

PRIMO.—Ahora bien, la facultad de ser iguales las tres partes, ¿te parece que nace de una posibilidad peculiar de ellas?

SEGUNDO.—No podría asegurarse.

PRIMO.—En suma, nada propio hemos atribuido á ninguna de ellas; sólo las reconocemos como partes, y no tenemos motivo alguno racional para negar de una lo que afirmaremos de otra. Falta, pues, que esta posibilidad exista en todas igualmente. Luego, si esta posibilidad existe en cada parte, despréndese directamente de ello la posibilidad de que el todo de las dos flores sea el mismo.

SEGUNDO.—Ahí está precisamente la dificultad: el todo.

PRIMO.—¿Pero qué clase de dificultad es ésa? ¿Cómo no puedes manifestar sus causas? Yo lo sé. Porque es

una dificultad que no nace de la cosa en sí, sino de tu modo de tomarla. Nace de que, sin advertirlo, aplicas cálculos de probabilidad á una cuestión de mera posibilidad. Con franqueza puedo decírtelo, porque también he estado yo algún tiempo en ese embrollo, y se necesita para salir de él no escaso esfuerzo. Hay otra senda, y estoy seguro de que saldrás antes que yo del laberinto. Si á las tres partes que me has concedido te pido que añadas otra, ¿tendrás alguna razón para negarte? Tengo igual derecho que á las tres primeras. Así podremos seguir hasta las diez y nueve, creciendo, al parecer, la dificultad, pero creciendo sólo en apariencia. Llegamos á la última, y aquí es ella; aquí el esfuerzo, el gran salto, la barrera insuperable, porque es la que debe realizar el portento; pero ¿qué esfuerzo? ¿qué salto? ¿qué portento? Es una parte como las demás; el ser la vigésima, y venir la última, no es cualidad ni condición de su naturaleza; es un número que le hemos agregado, sin pensar que con esto la diferenciámos de las otras. Considérala en sí misma: en ella nada hay que indique que han pasado las otras diez y nueve; en ella sólo se ve la misma posibilidad, intrínseca, inherente, inseparable. Tanto, que puedo cambiarla de lugar, decir que me arrepiento de haberla puesto la última, colocarla entre las tres que me has concedido, y poner una de éstas en el último lugar, sin que tú puedas decirme una palabra. Luego el haber probado que la flor inventada por dos artistas puede ser igual en cada parte, es haber probado que puede ser igual en todo. Aunque, en realidad, no era necesaria la prueba, pues en el fondo me lo habías concedido al principio. Al decirme que la cosa era imposible moralmente, ¿qué me querías decir sino que te parecía de realización difícilísima? Y difícil, de cualquier grado que sea la dificultad, siempre equivale á posible.

SEGUNDO.—¿Y de eso concluyes.....?

PRIMO.—Que la primera cuestión está resuelta.

SEGUNDO.—No lo veo yo así.

PRIMO.—Estamos entre un posible y un imposible; ¿qué más quieres? Nuestros dos artistas tienen, ó pueden tener, que es igual para el caso, la misma idea de una flor inventada. Esta idea existía ó no existía antes que ninguno de los dos la tuviese. Si existía, la tienen por haberla hallado los dos: esto es lo posible. Si suponemos que no existía, tendremos que decir que es obra de ellos: esto es lo imposible. Que aquí no harás distinción alguna para declarar imposible que una misma y sola cosa sea hecha por dos, toda por cada uno.

SEGUNDO.—Poco á poco. Aquí hay un equívoco.

PRIMO.—¡Ah! un equívoco. También tú pones en tela de juicio las palabras. No lo digo en son de queja: á lo hecho, pecho. ¿Y dónde está el equívoco?

SEGUNDO.—No es igual decir una misma cosa que una sola cosa: y tú consideras los dos dichos idénticos. Mas si te pregunto, por ejemplo, cuánto te ha costado este libro, y me dices cinco francos, y yo respondo que lo he comprado en igual precio, esto no quiere decir que los cinco francos que has pagado tú y los cinco que he pagado yo sean una cosa sola.

PRIMO.—Tus cinco francos materiales, y los cinco míos, no por cierto; pero la idea del precio es ciertamente una sola. Y aun la idea de los cinco francos: tan cierto que tú has podido pagarlos con una moneda de cinco francos, y yo con cinco de á franco, y no obstante al tener tú esa idea y yo al oirla, hemos tenido la misma idea, es decir, una sola, porque en ella se ha había hecho abstracción de aquella diferencia.

SEGUNDO.—Me parece que la cosa puede verse mejor en el primer ejemplo. Supongo que los dos artistas han ejecutado su diseño, y que los dos trabajos han resultado perfectamente semejantes, como semejantes eran las dos ideas. Nos los presentan; y mirando uno y otro, exclamamos: «¡Parece imposible! Son enteramente la misma cosa, sin la menor diferencia.» ¿Queremos decir que son un solo objeto?

PRIMO.—Volvemos á lo mismo. Los trabajos materiales en que se ha realizado la idea son dos; pero la idea es una. ¿Quieres ver esta diferencia más palpable y clara? Arrojo uno al fuego; ¿podrías decir que el abrasado y el que permanece son uno solo? Diviértete un poco á costa de la idea.

SEGUNDO.—Muy á gusto. Supongo que antes de decidirse á realizarla en un diseño, uno de los dos artistas la ha olvidado, y el otro la ha retenido perfectísimamente. ¿Podrías decir que la que ya no existe y la que existe todavía es una sola idea?

PRIMO.—No sólo puedo, sino que debo decir que la olvidada y la retenida es una sola idea. ¿Te parece que el estar olvidado equivale á no existir? Sé, y por ello doy gracias á Dios y á ti, que me aprecias mucho, y que, como es consiguiente, te acuerdas á menudo de mí, aunque esté lejos; pero ¡fresco estaría, si cuantas veces salgo de tu memoria, fuese lo mismo que si me echasen al fuego! ¿Podrías decir: el diseño se ha quemado allí, en la chimenea y está aquí, intacto todavía? Supongo que la idea vuelve á la memoria del artista olvidadizo; y digo: es aquélla; y aun lo he dicho ya en la simple enunciación del supuesto. Podrías suponer también que el autor del diseño quemado hace otro enteramente idéntico; ¿pero podrías decir: «és aquel?.....» Sí, podrías decirlo; pero precisamente esta posibilidad es la demostración más irrefutable y clara de la verdad que impugnas. Haz el favor de prestar á esto atenció n especialísima, y mira si digo verdad, y si deduzco de ella una consecuencia legítima. Quiero decir lo siguiente. Aquel hecho doble, lo puede enunciar de dos maneras distintas y hasta opuestas, dando, no obstante, á entender la misma cosa, sin que de ello se origine la ambigüedad más mínima. Puedes decir, como he dicho yo antes: el diseño ha sido quemado, pero el autor ha hecho otro idéntico. Y usas las palabras en sentido propio, llamando dos á lo que es dos realmente. Mas puedes decir también: el diseño ha sido quemado, pero el autor

lo ha rehecho. Y al autor que te lo muestra puedes decirle: ¡Bravo! me alegro mucho de ver todavía aquel diseño, que me dolía que hubiese perecido. Mas ahora hablas ya figuradamente, puesto que das un nombre que implica unidad á dos cosas distintas; una que fué, y otra que es. Y no se lo das por error ni con malicia ó inteneión de engañar, puesto que en el propio discurso afirmas esta duplicidad, de modo que, en el mismo término usado para llamarle uno, va implícita la comparación de una y otra. ¿Te parece todo esto verdad?

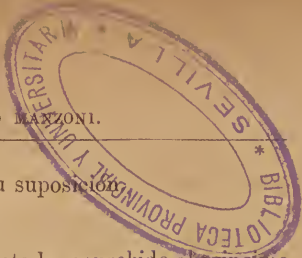
SEGUNDO.—Nada tengo que oponer. Espero la consecuencia.

PRIMO.—¿Quién, dime, te da derecho á llamar una á dos cosas? ¿Quién lo sugiere á tu inteligencia y te concede esa facultad? La unidad, sólo la unidad y la identidad de la idea realizada en las dos. Unidad tan conatural á la idea, que la confiesas con las mismas palabras que empleas para negarla; y tan propia de la idea, que la trasladas á dos cosas materiales, sin miramiento, como sin temor de ser mal entendido y de que alguno crea que tomas verdaderamente varias cosas por una. ¿Qué es, sino esto, el *uni tertio*, que te hace decir *sunt eadem inter se*? ¿Qué es lo que del destruido y del intacto te hace decir: es lo mismo; precisamente en el acto de contraponerlos, sino la idea, que es la misma, ó sea una, indestructible, incorruptible, inmutable?

SEGUNDO.—Estaba á punto de darte la razón; pero con esta nueva pretensión de la inmutabilidad.....

PRIMO.—¡Pretensión dices!

SEGUNDO.—¡Y qué pretensión! Como te parece haber ganado terreno (lo cual, hasta cierto punto, no puedo negar), ya eres que puedes hacer pasar cualquiera paradoja. ¡Cómo! una idea, simple resultado de una serie de cambios, pues tengo derecho á suponer que el artista no habrá ideado al principio la flor en la forma que le ha satisfecho, sino que habrá llegado á ella tras diversas tentativas y pruebas.....



PRIMO.—Es exactísima tu suposición.

SEGUNDO.—¡Luego.....!

PRIMO.—¿Luego?

SEGUNDO.—Luego el artista ha concebido al principio la flor de una manera; después no le ha satisfecho esta forma, y ha dicho: «hay que cambiar esto»; después ha visto que había que cambiar aquello; y al fin se ha detenido porque ha querido, porque la idea le agradaba en aquella forma. Y aquella idea cien y cien veces cambiada, ¿habrá adquirido de un golpe la inmutabilidad?

PRIMO.—No haces sino multiplicar tu afirmación. Habías dicho que la mutación de la idea es posible; dices que ha ocurrido muchas veces; pero no me demuestras ahora el hecho, como no me has demostrado antes la posibilidad. El artista habrá hecho una serie de operaciones, no lo dudo; pero que con estas operaciones haya mudado la idea es lo que me debes demostrar.

SEGUNDO.—¿No es evidente?

PRIMO.—¿Cómo ha de ser evidente lo imposible? Ponte á prueba. No hay cosa como la experimentación. Emprende una de esas operaciones, y demuéstrame luego que has mudado la idea.

SEGUNDO.—Nada más fácil, á mi ver. Manos á la obra: yo soy el artista; me agradaba la flor tal cual la había ideado, pero mirándola bien, veo que una hoja no hace buen efecto, y se la quito.

PRIMO.—¿Y crees que has mudado la idea?

SEGUNDO.—¿No?

PRIMO.—Has de demostrármelo, repito. ¿Y cómo vas á demostrarme que, hecha la supresión, la idea no es ya aquélla.

SEGUNDO.—¡Brava dificultad! Comparándola con la idea anterior.

PRIMO.—¿Con la idea anterior? Luego existe la idea anterior.

SEGUNDO.—.....Que ha desaparecido.

PRIMO.—Existe, tal cual era, desde la cabeza á las

uñas de los pies, puesto que la traes á colación para demostrar que la segunda es diversa.

SEGUNDO.—Te aseguro que ha desaparecido.

PRIMO.—Si hubieses podido quitarle aquella hojita, la cosa estaba hecha, y la idea completamente mudada. Pero ¿cómo quitar una hoja á una idea, cuando la idea estaba ya mudada? ¿Cómo quitar una hoja á una idea, cuando las ideas no tienen hojas?

SEGUNDO.—Pero si te digo que insisto.

PRIMO.—Toda tu operación respecto á aquella idea se ha reducido á apartar de ella el pensamiento para fijarlo en otra. Has mudado de idea; no has mudado la idea.

SEGUNDO.—¿Quieres acabar?

PRIMO.—No es que no sean posibles todas aquellas mutaciones. Son muy posibles, pero en las cosas. El mal está en que no son cosas las ideas. De ahí toda esta barafúnda.

SEGUNDO.—Comprendido, comprendido, comprendido.

PRIMO.—*Videbimus infra*. Lo sé y por propia experiencia, como te tengo dicho; sé que hay ciertas verdades con exceso evidentes, que es necesario creer haberlas entendido muchas veces antes de lograr entenderlas de veras; cuanto se quiere aprender lo que se sabe de más y que no se ha aprendido por sí mismo.

SEGUNDO.—Eso es un misterio que me explicarás después.

PRIMO.—Por sí se explicará, si no te molesta proseguir.

SEGUNDO.—'Todo lo contrario: le voy tomando gusto. Ahora soy yo el que quiere proseguir, ó mejor dicho, retroceder, para revisar las cuentas. He sido un simple dejándome coger entre el dilema: ó crear ó hallar. Seguro que una vez allí, entre soltar un disparate enorme, ó lo que tú buscabas, has hecho de mí cuanto querías. Debía decir, y ahora lo digo, que el artista ni crea, ni halla, sino que compone.

PRIMO.—¿La idea?

SEGUNDO.—¿Por qué no?

PRIMO.—Porque las ideas son simples.

SEGUNDO.—Aquí tengo el hecho de mi parte. ¿Podría el artista idear su flor, si no hubiese visto nunca flores, ó al menos, si no hubiese visto nunca colores ni formas corpóreas?

PRIMO.—No, en verdad. Pero de nuevo involucramos la cuestión con otras, no extrañas, sin duda, pero innecesarias.

SEGUNDO.—De eso precisamente proviene. Por haber visto colores y formas, y en particular, por haber visto flores, nuestro artista puede tomar de una flor real la forma, por ejemplo, de los pétalos de su flor, de otra su disposición, y de otra los matices. No digo que tome todo de las flores reales. También podrá inventar una forma de pétalos, de hojas, que no sea la de ningún pétalo ni la de ninguna hoja realmente existente. Y entonces veo con toda claridad que hace operación diversa. ¿Cuál? Deducir lo verosímil de lo verdadero: imitar la naturaleza, sin copiarla. Y deducir é imitar, no es ni crear ni hallar.

PRIMO.—¿No será mejor que veamos una cosa cada vez?

SEGUNDO.—Así lo creo. ¿Qué tienes que objetar al componer?

PRIMO.—Que es preciso acudir á la experimentación, como antes en la historia de las mutaciones.

SEGUNDO.—¿A la experimentación? ¿Lo poco que acabo de decir (considera cuánto se podría agregar) no es ya experimentación cumplida?

PRIMO.—Falta nada menos que la comprobación. Dime, ¿no es verdad que lo que es compuesto debe poderse descomponer? ¿Y que, una vez descompuesto, no está en la misma forma que tenía antes de descomponerse?

SEGUNDO.—Sin duda.

PRIMO.—Pues es precisamente lo que falta para que resulte cumplida la experimentación: descomponer. Y aquí te espero.

SEGUNDO.—No sé qué quieres decir con tan absoluto *veto*. Quito una á una á la flor ideal las partes con que había sido compuesta: ¿qué, no la he descompuesto?

PRIMO.—Buena la has hecho, por salirte con la tuya. Aquel pobre artista, después de tanto estudio, después de tantas tentativas y pruebas para tener un diseño que realizar, se ha quedado lúcido. ¿Cómo se las arreglará ahora, no teniendo ya la idea con la cual podía ejecutarlo, y que tú has hecho añicos?

SEGUNDO.—¿Había en eso otro lazo insidioso?

PRIMO.—Lo insidioso grato á la verdad. Insidioso en el sentido propio y directo de la palabra, porque cuando queremos sacar la verdad fuera de la mente, se agacha en ella, *insidet*, hasta que halla coyuntura de saltar al exterior. Mas siempre para hacer bien, como ves que ahora he hecho, conservando á aquel pobre artista su idea, indescompuesta é indescomponible, como antes inmutada é inmutable.

SEGUNDO.—¿No volverás á cogerme otra vez!

PRIMO.—Cuantas quieras hallar en una idea las condiciones de las cosas reales, te cogeré con toda seguridad. Depende, pues, de ti. Todo está en entender que no son cosas las ideas. Pero, como bien sabes, el peor mal paso es siempre el de la puerta. Por experiencia lo sé. Puedes mientras convencerte de que aquella observación tuya—el artista no hubiera podido idear su flor si nunca hubiese visto flores, ó al menos formas corpóreas—no resuelve nada: nada respecto á nuestro propósito especial, se entiende; pues tocante á la teoría del conocimiento, sí que es concluyente, en verdad. Pero no respecto á nuestro propósito especial, porque buscamos los antecedentes necesarios para que el artista pudiese obtener la idea de aquella flor posible; indagábamos si ésta era efecto de una operación del artista, y en el actual momento, de

una composición hecha por él. Y el experimento ha respondido que no.

SEGUNDO.—Sin embargo, diciendo «flor posible»; supongamos que podría existir realmente. En tal caso, ¿no sería compuesta?

PRIMO.—¿Y qué de eso? ¿Por ventura querías decir que la idea de la flor era menos simple por eso? Estamos aún al otro lado de la puerta. No por ser idea de lo meramente posible ó de lo real, de lo simple ó de lo compuesto, es simple la idea; lo es por ser idea. El botánico que realmente descompone una flor real, para formar de ella más cabal idea, y acompaña y hasta dirige con el pensamiento su material acción, se vería mal si, queriendo comparar la nueva y más rica idea con la anterior, no diese con ésta, por estar hecha pedazos y esparcida con la flor real. ¡Oh, no! ¡Qué ingratitud! En vez de negar á la idea sus innegables atributos, debieras darle rendidas gracias porque, permaneciendo presente, en virtud de su inmortal simplicidad, te da el medio, el único medio de reconocer, entre tantos trozos materiales, las partes de un todo que no existe ya. El único medio de poder decirte á ti mismo: He anatomizado una flor.

SEGUNDO.—Según eso, habrá ideas simples de cosas compuestas.

PRIMO.—Claro está.

SEGUNDO.—¿No implica esto contradicción?

PRIMO.—¿Contradicción en el hecho? Las cosas materiales son compuestas; tan compuestas, que se descomponen. Las ideas son simples; tan simples, que cuando imaginamos haber descompuesto una idea, resulta que no hemos hecho nada. Tenemos ideas de cosas materiales. ¿Puedes negar alguna de estas proposiciones?

SEGUNDO.—¿Y cómo conciliarlas?

PRIMO.—Bella cuestión, no extraña á la nuestra, pero tampoco necesaria. Todas las soluciones que acerca de ella se den, además de servir al intento con que las buscaba, conducen á nuevos problemas, hasta aquellos alti-

simos que, descubiertos por privilegiadas mentes, las dejan, por decirlo así, al pie de un misterio incomprensible é innegable, alegres por la verdad que han visto, alegres también por la confesión de una infinita verdad. Y este irresistible impulso á desmenuzar en tantas cuestiones lo susceptible de conocimiento en ellas, y este ver múltiples verdades en la verdad única, y observar en todas la falta, y simultáneamente la posibilidad y aun la necesidad de su realización; esta fuerza impulsiva que cada una de estas verdades ejerce sobre las otras; esta ignorancia que pulula en el saber; esta curiosidad nacida del descubrimiento, así como es efecto natural de nuestra limitación, es también el medio con que llegamos á reconocer aquella unidad que no conseguimos abarcar. Tanto mejor, por consiguiente, si estas palabras mías te dejan lleno de curiosidad de conocer más de lo que exige nuestra cuestión, y sobre todo de lo que yo te puedo manifestar. Debemos, en tanto, observar si las soluciones obtenidas del argumento, aunque nos dejen curiosos de otras cosas, no nos dejen duda alguna; debemos asegurarnos de que los hechos sean ciertos y probados, sin euidarnos por ahora de cómo se pueden, y aun de si se pueden explicar, y llegar así, por estrecho pero seguro camino, á la solución final de nuestra cuestión. Indagábamos é indagamos qué hace el artista cuando inventa: hemos visto que el objeto de su operación era una idea, y de aquí que, para conocer la calidad de la operación, fuese preciso, ante todo, examinar si la idea, objeto y término de ella era anterior á ella, ó no. No queriendo resolver afirmativamente, y no queriendo tampoco declarar que la idea sea creación del artista, tú has propuesto diversos modos de obrar, con los cuales te parece que pueden esquivarse aquellas dos soluciones extremas. El modo discutido actualmente era el de que el artista hubiese compuesto la idea. Creo haber demostrado con el hecho que es imposible tu proposición. Si no tienes argumentos para refutar mis pruebas, podemos pasar á discutir otro de los

modos por ti propuestos. Has dicho que el artista puede deducir también su flor ideal de las flores reales, ó de otras cosas corpóreas. Cuestión finítima de otras cuestiones numerosas y bellas, pero que también puede ser considerada separadamente, encerrándola en los límites precisos para el proceso de nuestra discusión. Y lo hago preguntándote si en la idea del artista hay algo más que en las cosas de que la conceptúas deducida.

SEGUNDO.—Ciertamente. De otro modo no se la podría llamar invención.

PRIMO.—Muy bien; pero ahora te pregunto si este *más* existía ya, y el artista no ha hecho sino hallarlo; ó no existía, y lo ha creado él.

SEGUNDO.—Al hablar de deducir, ¿no se entiende que se toma una cosa de otra?

PRIMO.—¿Entenderse que se toma una cosa de otra, no existiendo ésta? Eso jamás. Porque considera: no te he preguntado si de una cosa real se puede tomar la idea de la cosa misma. Habrá podido pareerte, aunque en contra de mi intención, que doy por entendido esto, por haberte preguntado si en la idea del artista había algo *más*. Pero he hablado así *ad hominem*, y para llegar pronto y sin obstáculos á un *más* que puedes negar, que tú mismo tendrás que reconocer y que aceptar. ¡Ea! ¿quieres decirme si este *más* lo halla el artista ó lo crea?

SEGUNDO.—Preveo un argumento por el estilo, hasta en lo de imitar.

PRIMO.—Sin duda. Te preguntaré si en la idea imitadora hay algo diverso de la cosa imitada, y de dónde toma el artista este algo diverso.

SEGUNDO.—¿Luego racionalmente no podremos decir que uno deduce ó imita?

PRIMO.—Podrá decirse muy bien, con tal que no se entienda que se dice un imposible.

SEGUNDO.—Y, en estos casos, ¿cuál es lo posible?

PRIMO.—El hecho. ¿Quieres más? ¿Es ó no un hecho

que nuestra mente pasa de la contemplación de una idea á la contemplación de otra idea?

SEGUNDO.—Sin duda.

PRIMO.—Pues bien, esto es lo que ocurre en lo que has llamado mudar, y en lo que llamas imitar y deducir. ¿Hay más que sucesión de ideas en todo esto? Observa, sorprende, si así puede decirse, cualquiera de estas operaciones, en cualquier momento, y notarás que se ejercita en torno de una idea. Idea que á tu albedrío puedes separar de la serie, y considerarla, en sí y por sí, independientemente de las demás. En cuanto al mudar, ya lo hemos visto. En cuanto al componer, empecemos por considerar el tallo ideado por nuestro artista para componer su flor, y preguntémosnos: ¿Es ó no es una idea? Una hoja que ha pensado para unirla idealmente á aquel tallo, ¿es ó no es otra idea? El tallo con la adición de esta hoja, ¿es ó no otra tercera idea? Y así sucesivamente. Cada una lo es tanto, que he podido hablar separadamente de cada una de ellas, y nos hemos entendido sin dificultad. Respecto al deducir y al imitar, ¿hallas tú otra cosa en la invención artística que una alternativa incesante de ideas de cosas reales y de ideas de cosas meramente posibles? De seguro que estos hechos despertarán también tu curiosidad.

SEGUNDO.—Y más que curiosidad, puesto que se trata de cómo no puede haber contradicción, por ejemplo, en eso de estar la idea de un tallo, la idea de una hoja, etc., comprendidas en la idea de una flor, sin dejar de ser otras tantas ideas, y quedando ésta siendo una idea sola. Es un poco fuerte en verdad.

PRIMO.—¿Pues por qué lo dices?

SEGUNDO.—¿Cómo! ¿Lo digo?

PRIMO.—Con las palabras que usas para negarla. ¿No acabas de decir: «la idea de un tallo, la idea de una hoja, la idea de una flor?» ¿Y no has venido á decir con esto que aquéllas están comprendidas en ésta, y que, esto no obstante, aquéllas y ésta son otras tantas ideas? ¿Ves

dónde existe la verdadera contradicción? Existe entre un acto primo y una operación sucesiva de tu mente; entre tu argumento y tus palabras. Hablas de las ideas como de tales ideas (hazlo de otro modo, si puedes), y después argumentas sobre ellas como cosas. Supones tácita, pero constantemente, las condiciones de lo compuesto en lo simple, y te parece raro que resulte algo extraño del supuesto, siendo un efecto natural é inevitable. Pero ya hemos salido de la puerta; no nos ha costado poco, incluso á mí. En tanto, repito que no se trata de explicar aquí todo cuanto explicable pueda ocurrir en nuestro discurso. Buen intérprete tendrías. Así es que tocante á la curiosidad que excede los límites de la cuestión, te diré una vez más, y para que seamos amigos, que eso en que hallas dificultades, y con ello otras muchas cosas, ha sido explicado con admirable claridad. Tocante á la cuestión, y como leal adversario, repito que me basta y debe bastarte la falta de repugnancia en los hechos y la evidencia de las conclusiones. Y ahora me hago cargo de que de los últimos hechos no era necesario hacer mención, pues habiéndote preguntado de dónde podía provenir el más y el diverso que en la idea del artista existe, nuestra cuestión quedaba reducida á los menores términos, ó, mejor dicho, á uno de sus muchos menores términos. También me he dejado llevar por tu curiosidad á alta mar, lejos de la orilla que habíamos de ir costearo en pobre barquilla, con piloto tan inexperto como yo. ¡Ea! ¿no te parece que puede concluirse por fin? Vueltas y vueltas, argumentos y argumentos, y nos hemos hallado siempre, y nos hallamos todavía, donde estábamos al principio, en el monólogo de *Hámlet*: «Ser ó no ser.» Tal es la cuestión. Que es á donde vienen á parar todos los nudos. O la idea existía antes de la operación, ó de las operaciones del artista, ó no existía. Todas estas operaciones que hemos examinado, sólo las hemos podido considerar de dos maneras: ó como medios de producir, ó de dar existencia á la idea, y hemos caído

siempre en absurdo, porque esto repugna á la naturaleza de la idea. O las hemos considerado como medios de hacer presente en la mente una idea, y en su consecuencia una idea que existía; y en este caso el resultado ha sido tan conforme á la naturaleza de la idea como á la eficacia de las operaciones. O una creación imposible, ó un muy posible hallazgo. ¿Te parece que puedes decidir, ó tienes otros argumentos?

SEGUNDO.—No tengo otros; pero...

PRIMO.—¿Pero qué?

SEGUNDO.—¿Debo decírtelo?

PRIMO.—Seguramente, pues lo piensas.

SEGUNDO.—¿Y si todo esto fuesen simples juegos de lógica?

PRIMO.—¡Diantre! ¡Un juego la lógica! ¡La razón sin medios de distinguir la verdad del error! ¡Una y otro fantasmas é ilusiones!

SEGUNDO.—¡Alto ahí! No voy tan lejos. No he dicho que sea juego la lógica; he dicho que con la lógica se hacen juegos.

PRIMO.—¡Ah! Quieres dar á entender que la lógica suministra argumentos eficaces y sólidos que, aplicados á la verdad, la hacen aparecer más determinada y espléndida, y aplicados al error, lo desvanecen ó esfuman.

SEGUNDO.—No te he dado motivo para creer que quisiera decir lo contrario.

PRIMO.—¿Pues por qué no empleas esos argumentos para triturar mis juegos de lógica? Te aseguro que, de ser cierto lo que dices, me harías un señalado favor dándome á conocer mi juego, porque en todo pienso menos en divertirme. Tú mismo lo has tomado en serio, á mi juicio, mientras has creído tener argumentos para convencerme. Si el buscar en las ideas lo propio de las ideas parece cosa de juego, la culpa, permítelo que lo repita, la culpa es de quien querría hallar en ellas lo propio de las cosas reales. Estás para ver que los hechos de las ideas no serán hechos como los otros, que deban

reconocerse cuando no pueden negarse. ¡Ah! Es una evasiva muy común; pero no es digna de ti. Demuestrá que el artista ha podido tener la idea de la flor, sin que ésta existiese, ó sin haberla hecho él, ó di de una vez que existía.

SEGUNDO.—Pues bien, lo concedo. Pero es absolutamente preciso que te diga al propio tiempo otra cosa. Así te explicarás lo que tanto te ha escandalizado. Lo concedo; pero ni siquiera sé lo que he concedido. Me parece que he firmado en blanco, con el puñal al pecho. Por eso he dicho que me parecen juegos de lógica. Me he visto rodeado, arrojado de una posición á otra, empujado... ¿á qué? A una conclusión que no entendía y que no entiendo. Cuando digo que yo existo, ¡vive Dios! sé lo que digo. Cuando digo que vosotros existís, que esa mesa, que esas sillas, que esos libros existen, sé también lo que digo. Vengan luego filósofos á demostrarme que es pura ilusión mía. Sin responder á sus argumentos, «sea una ilusión», digo; pero es una ilusión que yo tengo. Mas cuando he dicho «la idea existía», ¿qué he dicho? ¿Qué existencia es esa diversa de la existencia que todos entendemos? Basta; si querías obligarme á decirlo, ya lo he dicho. ¿Estás contento? Ahora, según lo pactado, habrás de decirme dónde existía la idea primera que el artista tuvo presente. ¡Quién sabe si así podremos ver algo más claro!

PRIMO.—¿Cómo no estar contento en lo que á mí respecta? ¿Qué más que darte por vencido? Tú eres el que no sé cómo podrás estarlo. ¡No poder negar una cosa y no querer sinceramente concederla!... Te encierras en una posición malísima.

SEGUNDO.—Y no me harás salir de ella. Es inútil; lo que no entiendo, no lo entiendo. ¡Ea! á decir dónde existía esa dichosa idea.

PRIMO.—Vamos allá: á ti te corresponde ponernos en camino.

SEGUNDO.—¿A mí? ¿Y por qué á mí?

PRIMO.—Al principio de nuestra discusión ¿no te parecía sumamente extraño que dijera que la idea de la flor existía antes de que el artista la hubiese inventado? ¿No recayeron en éste *antes* tus exclamaciones de asombro? Parece que con esto vamos á decir implícitamente que inventada la idea por el artista, en él debía existir la idea.

SEGUNDO.—Es curioso, á fe mía. He dicho hace un momento, y no rectifico, que no entendía que existiese la idea; y ahora debo confesar que en aquellas palabras mías se hallaba esta afirmación implícitamente contenida.

PRIMO.—Y el reconocer tú mismo tal contraste, es levantar el pie para dar el paso de la puerta. ¿Quién sabe si una mañana te encontrarás que lo has dado euando menos lo pensabas? Continúo, pues, y añado: ¿no eres tú el que me has dicho, en otros términos, pero lo mismo en sustancia, que si sabía yo que la idea de la flor existía antes de ser inventada por el artista, también debía saber decir dónde existía?

SEGUNDO.—Es cierto. Mira si arguyo de buena fe.

PRIMO.—Pues tú también debías ahora saber decirme dónde existe después de inventada por el artista. ¿No será esto ponerme en camino? Cuando hayamos hallado en algún sitio la idea, acaso podamos obtener algún indicio para averiguar dónde charla, qué lugares frecuenta, y llegar de este modo á descubrir dónde antes existía.

SEGUNDO.—La cosa y tú sois á cual más curiosos. Pero no es menos verdad por eso que, para no aparecer en contradicción conmigo mismo, debo decir alguna cosa. Y por fortuna, la tengo á mano para salir del atolladero. La he dicho ya; y tú, en vez de rebatirla, me has querido eoger en renuncio. Y tú también la has dicho más de una vez y en diversas formas en el curso del razonamiento. Diré, pues, que después de inventada por el artista, la idea de la flor existe en la mente del artista. Veamos qué puedes replicar á esto.

PRIMO.—Nada absolutamente. Sólo hay que aclarar algo más una cosa. En la mente; muy bien dicho; es lo que dicen todos; pero es muy indeterminado y nada preciso. Si tú, por ejemplo, anduvieses buscando á este amigo que tan atento nos escucha sin querer decir esta boca es mía, y si hallándome á mí, y no á él, me preguntases si sé dónde está, y yo te contestase que está en el mundo, ¿quedarías satisfecho? Recordarías acaso aquella oda de Píndaro, décima de las *Olímpicas* creo, la cual comienza, poco más ó menos, de este modo: «Hacedme hallar en qué parte de mi mente está escrito el hijo de Arquéstrato, vencedor en Olimpia; porque he olvidado que le debía un himno.» Lo mismo te digo.

SEGUNDO.—¿Qué quieres decir?

PRIMO.—Deseo saber en qué parte de la mente del artista se halla aquella idea de la flor; si muy adentro, ó en medio, ó en la superficie; si arriba ó abajo, en la derecha ó en la izquierda.....

SEGUNDO.—¿Qué diablos de preguntas son esas?

PRIMO.—Querido mío, cuando se trata de hallar un lugar, es preciso determinarlo. Necesito, pues, saber si en la mente del artista ocupa la idea un espacio circular ó cuadrado, ó de cualquiera otra figura; si está á lo largo ó de través.....

SEGUNDO.—¿Y no son juegos esos?

PRIMO.—Serán verdades ó despropósitos. ¿Y te parece de poca importancia el ser verdad ó despropósito en materia tan importante como la del conocimiento humano y todo lo á ella subsiguiente?

SEGUNDO.—Pero sabes perfectamente que cuando se dice que una cosa está en la mente de alguno, se entiende que está en ella en cierto modo.

PRIMO.—¿Que no es el de los cuerpos?

SEGUNDO.—No.

PRIMO.—Mira si se va adelante con estos jueguecillos. Hemos excluído un modo de existir la idea, en la mente; y hemos restringido así no poco el campo de las

investigaciones. Necesitamos ahora examinar cualquier otro modo; y, si lo hallamos conveniente, tendremos el que en este momento buscábamos; si no, nos quedará por buscar tanto menos. Descaría, pues, saber si cuando la idea de la flor existe en la mente del artista, sabe que existe en ella; si se complace al saber que existe en una mente hermosa, en una mente noble; si conoce las otras ideas que allí puedan hallarse; si se compara con ellas; si....

SEGUNDO.—En otro modo.

PRIMO.—Quieres decir que no existe á modo de los seres inteligentes.

SEGUNDO.—Está por ver si es necesario decirlo.

PRIMO.—A modo de los animales dotados de simple sensibilidad; ¿no se te ocurre hablar de esto?

SEGUNDO.—No se me ocurre decir que no sé me ocurre.

PRIMO.—Ni como materia insensible, ni como bruto, ni como hombre, ni como puro espíritu; en suma, en ningún modo de ser real. Pero si existe en la mente, en algún modo tiene que existir. Dime, pues, ¿en qué modo?

SEGUNDO.—En un modo propio suyo: eso se responde á tales preguntas. Si estás contento, bien; si no, tú hallarás algo mejor para el caso.

PRIMO.—¡Contentísimo! ¿Qué más podía apetecer? ¿Quién hubiera creído que ibas á dar tan pronto el paso de la puerta? La idea existe en un modo propio suyo: he aquí la solución de todas tus dificultades; he aquí, hablando en plata, el fin de todas tus contradicciones. Eran extrañas, sin duda. Vuelve la vista atrás, pero para no volver á retroceder nunca, y mira si era mala de veras la posición en que te habías encastillado. Estabas entre el haber admitido que la idea es inmutable, que la idea es simple, y el no poder admitir resueltamente y con sinceridad que la idea existe. Ahora bien: llamamos nada á lo no existente. Resulta, pues, que si la idea podía no exis-

tir, tú podías admitir un nada simple é inmutable. Pero ¿qué hablo de lo que has admitido? ¿No decías tú, por cuenta propia, que la flor ideal había sido excogitada, imaginada, compuesta y no sé cuántas cosas? Quedabas, pues, en la duda de que pueda excogitarse, imaginarse y componerse la nada. Pero ¿qué hablo de lo que hayas podido decir aquí en este breve rato? ¡Cuántas veces, en el transcurso de tu vida, no habrás dicho: una idea nueva, una idea sutil, profunda, práctica, útil, etc., etc.! ¡Y ahora hubieras dicho: un nada nuevo, un nada sutil, práctico, etc.! ¡Cuando dijeras: la idea es bella, pero su realización no será fácil, dirías que sólo es de difícil realización la nada! Con las palabras: la idea es bella, afirmas, quieras que no, la existencia de aquella idea; y le atribuyes una cualidad al propio tiempo. ¿Qué haces, qué más puedes hacer, al hablar de una cosa real cuya existencia afirmas, atribuyéndole, si viene al caso, aquella cualidad? ¿Qué más harías al decir: el agua de esta fuente es fluida, es cristalina, es indigesta? Pero decías: tal existir de la idea no lo entiendo. Lo creo, porque para lograr entenderlo buscabas en él los caracteres de la realidad. ¿Cómo entenderlo en una forma que no es la suya? Si te dijese: este fenómeno que llamas agua, otro fenómeno llamado calórico me lo deshace, me lo cambia en otro de especie distinta llamado vapor, de suerte que lo que decías, llamándolo agua, ó no era verdad, ó, lo que viene á ser lo mismo, era una verdad que podía dejar de ser verdad. ¡Y quieres que yo diga que existe tal agua? Existir de tal naturaleza, no lo entiendo.—No lo entiendes, diré yo, mientras te fijas en la apariencia, y en nada más. La idea que sobrevive inalterable á aquel cambio y á todos los cambios posibles; la idea idéntica, que obliga á llamar agua á esta y á tantas otras apariencias de igual clase, mil de las cuales perecen, mientras otras mil se forman, aquélla, sé lo que digo cuando digo que existe. Si ¡libreme Dios! llegase á hablarte así, ¿qué me responderías?—¡Oh, idealista perverso! Dirías: ¿conque

porque no hallo en las cosas los caracteres de la idea quieres negarme la existencia de las cosas? ¿Del considerar sólo un lado de un triángulo sacas la peregrina consecuencia de que sólo aquel lado existe? ¿Y no adviertes que, negando con toda razón á la realidad todos aquellos caracteres de la idea, le atribuyes otros diversos, opuestos, pero igualmente positivos? ¿No ves que, precisamente por no corresponder estos otros caracteres á la idea, y conocerlos tú, no obstante, puesto que sobre ellos argumentas, es preciso que exista algo que no es la idea, por medio de lo cual has llegado á su conocimiento? Como este algo te hace llegar á tal conocimiento, no lo sabrás nunca, si principias por negar su existencia, sin otro examen y por la sola razón de que no existe en aquella forma que has prefijado tú que ha de ser la forma única del ente. Pero ¿quién te obliga á prefijar que el ente ha de tener forma única? Así, y con mucha razón, podrías increparme; como yo la tengo también para decirte: ¿quién te obligaba, pérfido, á suponer que el ente no tiene otra forma que la de la realidad? Toda tu resistencia á la evidencia, aun después de haberla reconocido y confesado, no tenía otra causa que esta negativa y gratuita suposición. Con aquellas preguntas que te parecían cosa de juego, yo no hacía otra cosa que ponerla al descubierto y presentarla con toda su manifiesta falsedad, para obligarte á rechazarla. Esta, y no otra cosa, te hacía *desentender* en aquel instante, y en palabra, lo que tú mismo entendías siempre, y de hecho. Y al decir tú, digo cuantos somos, fuimos y seamos criados á imagen y semejanza de Dios. Si de ello quieres pruebas, no tienes más que examinar un raciocinio cualquiera, hecho ó por hacer en cualquier tiempo y por cualquier hombre. Ves, pongo por ejemplo, un campesino (joven ó viejo, torpe ó agudo de ingenio, pues para el caso es lo mismo) contemplando en hermosa mañana de primavera un sembrado suyo, verde, lozano y nutrido, y le preguntas qué piensa.—Pienso, responde, que si Dios no me envía una

desgracia, este campo me ha de dar tantas fanegas de trigo.—Pregúntale entonees si aquel grano en que piensa lo ve, lo toca, lo podría medir y lo podría poner ante tu vista. Se echa á reir, porque no puede ocurrírsele sino que tienes ganas de broma. Después que, acabada la risa, te haya respondido con toda la claridad posible, dile tú:—Luego no pensabas en nada.—Esta salida párecele tan extraña como la primera, y se echa á reir de nuevo. ¿Qué significa lo dicho? Que aquel campesino sabe muy bien, aunque no sepa que lo sabe, que la idea del grano no existe á modo del grano real, pero que existe. Sabe además (y lo sabe necesariamente, porque ¿cómo podrían existir por sí dos conocimientos, no teniendo por objeto sino dos diversos modos?) que el grano pensado y el grano visto, ó en general, lo presente á su inteligencia y lo que obra sobre su sentimiento, es el mismo idéntico ser, bajo las dos diversas formas de la realidad y de la idea. Vete, pues, á buscarlo á la era, cuando tiene delante de sí, en crecido montón, el grano recogido del campo, y te dirá, sin esperar tu pregunta:—He ahí, por la misericordia de Dios, aquel grano en que pensaba en el campo: ¿lo recuerda?—¿De dónde proviene que estas verdades comunes á todos los hombres, tan sobrentendidas y hasta indirectamente expresadas en todos nuestros raciocinios; de donde proviene, repito, que cuando una filosofía observadora y verdaderamente experimental las saca fuera del común tesoro de la inteligencia, abstrayéndolas y, por decirlo así, librándolas del uso práctico y continuo que de ellas hacemos, las presenta escuetas y sin velo para darlas á conocer explícitamente, surgen tantas dificultades y repugnancias? Cuestión es ésta que leo en tus ojos y veo asomada á tus labios, pero que por ahora debemos dejar aparte. Hallaremos su solución después, con otras muchas, mucho más importantes, estudiándolas juntos. En tanto ya hemos reconocido y puesto á salvo la verdad que atañe á nuestro asunto. Inventar es hallar, ni más ni menos:

porque el fruto de la invención es una idea ó un conjunto de ideas; y las ideas no se hacen: existen, y existen en un modo propio suyo. Tú lo has dicho! No se te ocurra volver atrás. ¡Ay de ti si tal haces!

SEGUNDO.—Si dijese que pienso sobre ese punto como pensaba al principio..... cierto que pensaba poco, y aun no sabría decir lo que pensaba..... no sería sincero. Veo, sin embargo, que hay cosas que, para entender bien una, hay que entender al mismo tiempo otras muchas.

PRIMO.—¡Bravo! las estudiaremos juntos.

SEGUNDO.—Pero en tanto observo que hemos vuelto inadvertidamente á la cuestión primera: si no es esta otra mala pasada que me has jugado. Íbamos á buscar dónde existía la idea, y hemos direurriendo otra vez si existía ó no existía.

PRIMO.—Porque á tiempo no habíamos discurrido lo suficiente. Habías hecho una concesión acompañada de una protesta. Tu declaración equivalía á decir: *Iuravi lingua, mentem iniuratum gero*. Era necesario, por consiguiente, ó volver á dar con toda sinceridad el primer paso, ó caminar sin rumbo fijo.

SEGUNDO.—Nada tengo que decir; te queda por resolver la segunda cuestión, que está todavía intacta. Me has hecho decir que la idea, una vez inventada, existe en la mente del artista; pero no era esto lo que se indagaba. Indagábamos dónde podría existir antes de ocurrírsele á aquel artista ni á otro alguno.

PRIMO.—Justamente. Pero eso tienes que decírmelo en latín.

SEGUNDO.—¿Sabes que hablando de filosofía eres por demás extraño? ¿Por qué he de decir también eso? ¿Y por qué he de decirlo en latín?

PRIMO.—Has de decírmelo tú, porque lo has dicho cien veces, y has de decirlo en latín, porque siempre lo has dicho en este idioma. Por ejemplo, hace pocos días, cuando te preguntó una persona si había conocido á Fulano, res-

pondiste:—Cuando murió, yo estaba..... estaba todavía.

SEGUNDO.—¡Ah! *in mente Dei*, quieres decir.

PRIMO.—Precisamente. Y si lo dijiste entonces, y tantas otras veces, ¿por qué no lo has de decir ahora, que el argumento expresamente lo requiere? En suma, sólo con ver que la idea existe en la mente del artista, pero en modo totalmente diverso del que tienen de existir las cosas reales, hemos visto que la idea no puede existir más que en una sola mente; y que tan absurdo como es el decir que lo pensado es nada, tanto ó más absurdo y contradictorio *in terminis* sería el decir que lo pensado existe por sí sin sujeto pensante. Por lo cual, para hallar dónde existía la idea antes de ocurrirse á cualquiera de nosotros que existimos, pero que no siempre hemos existido, y que podríamos no existir, es necesario elevarse á Aquél que era, es y será *in principio, nunc et semper*. ¡Y mira si son verdades comunes! Esto que proverbialmente expresamos en latín, podemos, cuando queramos, hacerlo decir en romance, al hombre más iliterato, con tal que le interroguemos de modo que nos entienda. O no lograremos quizá hacerla decir, precisamente no sólo porque la conoce, sino porque no cree que puede ser desconocida. Preguntemos, en efecto, á nuestro modesto y sagaz campesino, si Dios sabía todo lo que hubiera de ocurrirse á cada hombre, y si lo sabía sin que haya habido un instante en que haya principiado á saberlo. Parecerá, sin duda, que la pregunta es caperosa, como todas las que expresan dudas sobre cosas indudables. Y así, ó respondiendo, ó no dignándose responder, te ha dicho que una idea cualquiera, antes de existir en la mente de cualquier hombre, existía *ab eterno* en la mente de Dios. ¿Crees resuelta la cuestión segunda?

SEGUNDO.—Como la otra; es decir, con todo rigor, con dialéctica avara, que da al argumento lo que le corresponde estrictamente, sin un céntimo más, te confesaré con sinceridad que la creo resuelta. Pero yo veo, y tú verás mejor que yo, no diré cuántas dificultades, porque

no me llares al orden, pero sí cuántos problemas surgen de esa solución. Todas estas ideas.....

PRIMO.—Basta, basta, amigo mío. Veo que vas á pedirme un libro, y un libro que sería yo el más presuntuoso charlatán si te dijese que estaba en el caso de hacerlo. Mas por fortuna está hecho. Helo aquí: Rósmi, *Ideología y Lógica*, volumen cuarto. Aquí hallarás respuesta á las preguntas, que me alegro infinito de haberte obligado á hacer; y observarás también que aun lo poco que he dicho, suficiente por lo demás á mi discurso, no es flor de mi jardín. *Illi finis Appio alienæ personæ ferendæ*. Verás de dónde me provenia aquel aplomo que, como no podía menos, te ha parecido insólito y extraño; aquel tomar á juego tus objeciones, aquel dejarte correr, previendo dónde te detendría un obstáculo. Era una ventaja indisecutible y que debe cesar. Lee ese libro, te lo ruego y suplico; tengo, como amigo tuyo, derecho á no ser superior á ti, no habiéndomelo Dios concedido. Y te advierto que este volumen tiene un inconveniente precioso, que es el de no poder ser leído sin leer los anteriores. Tocante á leer los siguientes, que son exposición y aplicación cada vez más amplia del mismo principio y siempre consecuente á maravilla, y tocante á esperar con santa impaciencia los otros que, con el favor de Dios, han de seguirles, es cosa que vendrá por sí, si la primera lectura es, como debe ser, formal estudio. Y puedo igualmente predecirte que este estudio despertará en ti interés del todo nuevo, é inesperada y también nueva facilidad en el examen de los diversos y más célebres sistemas filosóficos. Que viéndolos interrogados, por decirlo así, uno á uno respecto á la misma y primordial cuestión; viéndolos examinados bajo los más varios aspectos, pero con criterio supremo y único; viéndolos excitados continuamente por la unidad del fin, te hallarás frecuentemente, con gratísima sorpresa, en condiciones de juzgar lo que al principio creías de dificultosa inteligencia. Verás entonces, con más claridad que nunca, la

doble causa de la suerte, á primera vista extraña, de todos aquellos sistemas, ó sea el ser considerados en su mayor parte como insignes monumentos del humano saber, y completamente abandonados. La aplicación de aquel criterio te hará conocer, de nueva manera y con impensadas relaciones, la evidencia, la elevación de tantas verdades sacadas á luz por la mayor parte de aquellos sistemas, y apreciar con admiración más fundada la agudeza y energía de los ingenios que á ellas supieron llegar por caminos ignorados ú opuestos á los que en su tiempo se seguían, y, por otra parte, te hará reconocer en el asunto especial de cada uno de aquellos sistemas, ó la negación implícita ó más ó menos remota, ó, lo que en último término es igual, el desdén ó reconocimiento inadecuado é inconstante de una verdad suprema. Causas que derriban los sistemas fundados en un principio arbitrario, aunque no sean distintamente conocidas; pues todo principio arbitrario, ó, para hablar con más precisión, todo parecer arbitrario presentado en forma de principio, incluye sin duda una serie indefinida de consecuencias, pero una serie más ó menos limitada de consecuencias especiosas; de suerte que se da á conocer tal cual es por la falsedad de los resultados que arroja, aun antes de que venga quien sepa descubrir la falsedad latente en sus orígenes. En cuanto á algunos sistemas no de los menos célebres, aun cuando sean los menos ingeniosos que debieron su pasajero triunfo á haber aparecido tras larga decadencia filosófica que dejó las inteligencias indefensas, sistemas cuyo arte principal consiste, no tanto en hallar soluciones especiosas á los más arduos problemas como dejarlos á un lado, no será para ti menos interesante é instructivo el ver cómo esta filosofía, observando desde su altura su *indeciso camino*, los llama á cada instante á los eludidos problemas, y parece decir á cada cual lo que Opi al poco valiente matador de la fuerte, pero desecuada Camila:

*Cur..... diversus abis? huc dirige gressum,
Huc periture veni.*

¿Sospecharás por ventura que también este sistema, bajo una aparieneia que sin duda sería extraordinaria si fuese más que aparieneia, bajo una aparieneia de universalidad y de conexión, oculta un vicio capital y gravísimo? El mismo autor te habrá indieado los medios más prontos y seguros para cogerlo en falta, y te habrá adestrado para que te sirvas de ellos. Haz con él lo que le has visto hacer con otros. Observa si puedes hallar algo anterior á lo que pone como primero, algo fuera de lo que pone como universal, alguna posibilidad de duda contra lo que establece como fundamento de toda certidumbre; observa si el criterio con que ha evideneiado la deficieneia de los demás sistemas lo aplica rigurosamente al suyo; si da respuestas claras, directas, adecuadas á las preguntas que les ha dirigido inútilmente. Los hechos que da como comunes al espíritu humano, y en los cuales se funda, no se los admitas sin previa comprobación de que lo son realmente; y para juzgar con acierto, sólo necesitas mirar atentamente dentro de ti mismo. Mira si en cada nuevo paso que quiere hacerte dar, no hay algo más de lo que has debido reconocer previamente. Mira si olvida ó esquivá algo que, afirmado en algún lugar, puede embarazarle ó perjudicarle en otro. Vuelve, en una palabra, contra él aquella diligente é inexorable crítica de la cual te da ejemplos tan repetidos y variados; ejemplos insignes, sobre todo en aquella parte más alta y difícil de la crítica, que consiste en descubrir las omisiones. Pero si el experimento sólo logra poner más de manifiesto la verdad de la doctrina, *congaude veritati*.

SEGUNDO.—¿Y no te extraña que tal filosofía esté muy distante aún de ser comunmente admitida, y que vaya conquistando con lentitud y paso á paso la celebridad que merece, aunque sólo sea por la grandiosidad del asunto y la extensión correlativa del trabajo?

PRIMO.—Creo que esto te parecerá lo más natural del mundo cuando, una vez conocida, puedas apreciar

las dificultades especiales que ella misma opone á su difusión y progresos. Tiene, á decir verdad, pretensiones un poco singulares. Exige, ante todo, gran libertad de inteligencia y propósito firme de observar las cosas tal cual son en sí, y con independencia de toda costumbre no razonada, de toda opinión con excesiva docilidad admitida. Considera lo extraña que debería parecer la frase «sed libres» á hombres que se creen libres por excelencia. Responden desdeñosamente: *Nemini servivimus unquam*, y vuelven la espalda. Aquellas costumbres, por otra parte, y aquellas opiniones, hacen hallar aparente obscuridad en las cosas de suyo más elaras, y hasta extrañeza en las más ciertas, comunes y necesarias. Se dice: no entiendo; se dice: no me lo hará creer; y adiós filosofía.

SEGUNDO.

De me

Fabula narratur.

PRIMO.—Y de mí y de infinitos. Otra durísima ley que esta filosofía pretende imponernos, es la de andar remisos en establecer conclusiones. Nos invita á observar, es decir, á recorrer una serie de observaciones, cada una de las cuales da, sin duda, un resultado, pero escaso y restringido, relativamente á la magnitud del problema propuesto; un resultado para tenerlo en reserva, á fin de utilizarlo más tarde juntamente con otros para cuya adquisición son necesarias otras observaciones. Bien se te alcanza que una filosofía que pretende retener en estrecho campo el *luego*, y esperar á que se hagan Dios sabe cuántas observaciones, en las que no toma parte aquel *luego*, no sólo impaciente por salir á plaza, sino furioso por ir muy lejos, por traérselo todo consigo y enriquecer en un instante la mente; bien se te alcanza, digo, que filosofía de tales condiciones se halla muy expuesta á cansar pronto y á causar con aquel género de cansancio que no remedia el reposo, porque no nace de fatiga, sino de aprensión de fatiga. Otra condición quiere imponernos, gravosa también, y aun casi impo-

sible de cumplir por quien no haya cumplido las dos precedentes: la de estar en propósito. Nada nos ruega por favor, no nos pide indulgencia para ninguna de sus proposiciones, no pretende para la aceptación de sus premisas otro título que el de ser evidentes. Pero toeante á las consecuencias que de ellas deduce, no quiere dejarnos otra libertad, si no nos inclinamos á aceptarlas, que ó renegar de lo admitido como evidente, ó demostrar lo erróneo de las deducciones. Ahora bien; esta continua situación entre el no y el sí, es una sujeción insoportable. Aceptaríamos de buen grado toda verdad, si quedásemos libres (en realidad, esto se entiende por libertad á menudo) para aceptar una *verdad* opuesta. No habrás olvidado, creo, la respuesta que dió una persona á nuestro amigo. «Tienes razón, pero opino lo contrario.» Es raro que lo dijese con tanta franqueza; pero el decirlo con perifrasis es cosa frecuente. ¿No se habla á cada paso de derechos opuestos, de deberes opuestos? que es como decir verdades opuestas. ¿No se dice á cada paso que la lógica conduce al absurdo? ó lo que es igual, en todo razonamiento la misma, idéntica cualidad puede ser tomada por argumento de la verdad ó del error, según convenga; lo aducido para convenir puede, cuando así conviene, ser alegado para no ser convenido; que el raciocinio es una luz que podemos encender cuando queremos obligar á ver, y podemos apagar cuando no queremos ver nosotros. Y parecidos obstáculos, que una filosofía de esta naturaleza, ó hubiera podido encontrar en cualquier tiempo, ó debe encontrar particularmente; obstáculos que, una vez superados, se transforman en medios, como hemos de observar estudiándola juntos.

SEGUNDO. — Siempre vas á lo mismo. Hace un rato que tratas de llevarme á ese punto; pero hasta ahora he sabido mantenerme á distancia. Cuando en un momento de distracción te he dado un dedo, me has cogido toda la mano y no quieres soltarme. Pero te consta que tengo emprendidos otros estudios.

PRIMO.—¿Otros? ¿Merece algo tal nombre, comparado con los estudios filosóficos, y sobre todos los nuestros?

SEGUNDO.—Creo que tienes razón en el fondo. ¡Pero si supieras qué bien me va sin el cansancio de esa filosofía! Oía hablar tanto de lo que desde hace algún tiempo se escribe y se disputa en Italia sobre esa materia; oía pronunciar nombres italianos, y de personas vivas, con el abjetivo de filósofos; veía en los escaparates de los libreros títulos de libros filosóficos nacidos en nuestra patria, y me alegraba gratis pensando que nuestra pobre Italia se había levantado por fin para tomar parte en la faena, saliendo del largo sueño que con desdénosa compasión le echaba en cara el extranjero.

PRIMO.—Es indudable que había razón para compadecernos: pero ¿quién tenía esta razón? Eso es lo discutible. El no hacer es, sin duda, triste cosa; mas no por eso el hacer cualquier cosa es mejor y plausible. Si aquello merece compasión, no creo que pueda merecer envidia el hacer cualquier cosa que haya que deshacer luego. Ahora bien; ¿cuál queda en pie (no quiero hablar sino de efectos notorios á todos y cuyo conocimiento es obvio aun á los menos doctos en filosofía: las causas ya sabes dónde hemos de estudiarlas juntos); ¿cuál queda en pie, repito, de los sistemas filosóficos fabricados en otras naciones, mientras aquí dormíamos? Preseindamos, por otra parte, de que el sueño nunca fué universal en Italia. Aquella filosofía que, nacida en una parte de Europa y criada en otra, dominó en toda ella durante gran parte del siglo pasado, ¿dónde existe ahora? Quiero decir, quién la profesa, quién la continúa, quién la sostiene como cuerpo de doctrina, pues otra cosa es el haber dejado en las inteligencias consecuencias sueltas, pero fijas y activas, y el haber entrado en otros sistemas aparentemente muy distintos. Los efectos de las filosofías largo tiempo predominantes son como los actos de César, que bien sabes cuanto tiempo prevalecieron

después de haber recibido César las veintitrés puñaladas al pie de la estatua de Pompeyo. Consecuencias que no conservan autoridad y vida sino en cuanto se las reconoce como consecuencias de aquella filosofía repudiada expresa, deliberada y constantemente tras larga resistencia. Tal forma de supervivencia no es cierta ni gloriosa para una escuela filosófica, ni ventajosa á la ciencia. Tras ella, dejando aparte algunos sistemas filosóficos intermedios que tuvieron celebridad y adeptos, pero esparcidos y nunca en número bastante para formar escuelas solemnes, apareció en otra parte de Europa otra filosofía, la cual, después de pasar desaperebida durante algún tiempo, la llenó luego instantáneamente, si no con sus doctrinas, con su nombre. Pero apenas principiaba alguno á estudiarla fuera del país en que había nacido, surgió entre los primeros discípulos un nuevo maestro que, proponiéndose continuarla y ampliarla, la rehizo y fundó nueva escuela. No tarda á salir de ésta un nuevo maestro, para ser á poco destornado á su vez por un discípulo rebelde que se hizo jefe de otra; de suerte que, unos tras otros, como las espigas y vacas del sueño faraónico, *devorantes*, si recuerdo bien el texto bíblico, *priorum pulchritudinem, nullum saturitatis dedere vestigium*. Vuelvo á decir que sólo hablo de resultados conocidos, como puede hablarse de reinos arruinados aun no entendiendo una palabra de política. ¿Qué han pescado, pregunto, *per totam noctem laborantes*, mientras aquí dormíamos? ¿Qué resta de disquisiciones tan activas y de tan costosas y profundas meditaciones? Cuatro nombres y ninguna doctrina; gran admiración respecto al poder del humano ingenio junto á gran desconfianza..... y, seamos franeos, un verdadero desprecio respecto á sus más decantados hallazgos en la más importante materia, ó sea acerca del principio de todos nuestros conocimientos; una opinión, precipitada y temeraria siempre, ya dimanase de estudios inutilizados, ya de la simple fama de tantos inútiles esfuerzos;

una opinión tan insana cuanto abyecta, que cuanto más se eleva el ingenio para extender más la vista, más se le desvanecen ante la vista los objetos; cuanto más profundiza en busca de los fundamentos del saber, más se abisma en vacío tenebroso; que no puede salir de vulgares errores, sino para perderse en ilusiones científicas. ¡Cuán consoladora diferencia hallarás en el estudio que te propongo! Y créeme, al decir consoladora, me refiero á una cosa que, sólo satisfaciendo la razón, apaga nuestro deseo. Sentirás que el terreno se consolida bajo tus pies á cada paso; la subida te propondrá panoramas más distintos cuanto más extensos; conducido siempre de la observación, referido siempre á tu propia conciencia, hallarás al fin, en las fórmulas á primera vista abstrusas, la suma de cuanto todo hombre crée de ordinario ó de ordinario sobrentiende, pues uno de los grandes efectos de esta filosofía es precisamente el mantener para la humanidad y reivindicarle la posesión de aquellas verdades que son como su natural patrimonio, contra los sistemas que, si no logran arrancarlas de la inteligencia de sus secuaces, las dejan en ella como verdaderas contradicciones. Te congratularás de hallar verdadero respeto á la inteligencia humana, fundamentada fe en nuestra razón, reconociendo que el conocimiento de la verdad tiene limitaciones en ambas, pero inspirando seguridad de que no están, ni pueden estar, condenadas á fatales errores, y aun recabando esta seguridad de aquel reconocimiento, por cuanto los límites dan testimonio de la posesión en el hecho de circunscribirla trazando sus linderos. Un verdadero y profundo respeto, digo, á la inteligencia y á la razón comunes, concedidas á todos los hombres por la bondad soberana, y en comparación de las cuales la superioridad de los ingenios más elevados es como la altura de los montes comparada á la profundidad de la tierra. Y nada se pierde con esto, pues extremando la admiración hacia algunos, crece el aprecio de todos.

SEGUNDO. — He de pedirte una explicación; pero ahora sigue adelante.

PRIMO. — Habla: ya es todo un discurso. Creo que sobre nuestra cuestión estamos ya de acuerdo. Pero habiendo tenido que acudir para resolverla á una filosofía, hemos llegado.....

SEGUNDO. — Así, de buenas á primeras, sin premeditación, sin advertirlo ninguno, ¿no es verdad? ¡Para quien no te conozca!

PRIMO. — Me haces reír. Hemos llegado, digo, á tener que hablar de esta filosofía. Pero á hablar de fuera, como has visto. Me he limitado á tratar de su asunto y de su método, y de los resultados que de ella han de obtenerse, á mi juicio, sin pretensiones de exponértela, y queriendo hacerte desear su estudio. No hay, pues, en esta digresión, nada con carácter obligatorio; y sin inconveniente alguno podemos saltar de aquí á lo que mejor nos parezca.

SEGUNDO. — No, no: *utere sorte tua*. Di ahora lo que te habías propuesto decir. La explicación vendrá á su tiempo.

PRIMO. — Yo á mi vez diré: *utor permissio*. Pero tírame de la capa cuando creas que abuso. Añado, pues, que con la reivindicación de la posesión de las verdades universalmente conocidas, viene naturalmente otro excelente efecto: la manifestación de las verdades recónditas. No es defendible (bien, se entiende) el dominio del sentido común, sin extender proporcionalmente el de la filosofía. La verdad sólo puede salvarse por medio de la conquista, y por modo indirecto concurre el error á esta utilidad, pues buscando nuevos aspectos en las cosas, provoca á las mentes sabias á buscar más allá, y da ocasión, y aun obliga, á hacer descubrimientos. Indicada queda ya una satisfacción de otro género: la de hallar en este sistema honradas y restablecidas muchas verdades desperdigadas en las obras de los más ilustres y graves filósofos de todas las épocas. Hallarás extraño, por una parte, que el

autor, de entre aquellas obras más célebres que leídas, y de otras, ó menos famosas ó casi por completo olvidadas, haya andado recogiendo los lugares dónde alguna cosa dicha por él se halla ya expresa, ó indicada, ó ligeramente presentida, la exponga á los lectores, como si, en cuanto fuera posible, quisiera quitar el mérito de la novedad á su sistema. Pero cuanto más borra hasta las apariencias de una novedad total y justamente sospechosa que pretende rehacer de pies á cabeza el trabajo de la mente humana, tanto más resplandee la novedad afortunada y sólida, que de llevarlo mucho más adelante dimana. Esta misma coordinación hacia un fin único, de las cosas en otros esparcidas, es una novedad de las más útiles, y no puedo decir de las más fáciles. Otro consolador efecto de esta filosofía es hallar en ella la ciencia en perfecta armonía con todo lo más recto, noble y bueno que puede imaginarse. Sé muy bien que muchos estiman independientes las aspiraciones del corazón de las deducciones de la razón fría, los bellos sentimientos de la verdad rigurosa. Pero en esta filosofía se halla respuesta definitiva y concluyente á tan superficial opinión, que en último término se reduce á esta pregunta: ¿Qué tiene que ver el alma humana con el alma humana, el ser consigo mismo?..... Pero, ya que tú no me contienes, tendré que contenerme yo. Veamos, pues, si puedo darte la explicación que deseas.

SEGUNDO.—Has hablado de confianza en la razón, y de sumo respeto á la inteligencia humana. Dicen, por el contrario, que esta filosofía pretende anular la razón y no dejar otra luz que la autoridad de la fe á nuestra inteligencia. También sabrás que esta causa retrae á muchos, no sólo de estudiar la filosofía en cuestión, sino de abrir un libro en que de ella se trate.

PRIMO.—Es verdad: no había pensado en ello; pero ¿cómo no ha de haber quienes lo digan? Mas es todo lo contrario. No hay filosofía más ajena al inconcebible error que, convirtiendo á Dios en artífice inexperto, le

supone obligado á apagar la luz otorgada como inefable don al espíritu del hombre, para poder añadir nueva luz á su imagen y semejanza; error que convierte al cristiano en nuevo é inexplicable animal puramente sensible, á quien se ha añadido la fe, no se sabe cómo. Es una filosofía del alma humana, *naturaliter christiana*, como dice Tertuliano. Después de recorrido libre y santamente, que viene á ser igual, el campo de la observación y del raciocinio, hállase, por decirlo así, adherida á la fe, y mira en sus enseñanzas y en sus propios misterios el complemento y perfección de sus racionales resultados. No es esto decir que la razón pueda llegar nunca por sí misma á conocer aquellos misterios, ni que, elevada á su conocimiento por la revelación, pueda llegar á comprenderlos; pero entiende de ellos lo bastante (empleo la bella distinción que esta filosofía admite) para ver que le son superiores, no opuestos, y que, por lo mismo, es absurdo negarlos; entiende de ellos lo bastante para hallar allí la explicación de otros misterios suyos, como el sol que no se deja mirar, pero que nos hace ver todo. Las más altas y sólidas especulaciones filosóficas no pueden producir nunca la sumisión de la inteligencia á la fe; equivaldría esto á la desaparición de esta misma sumisión, y sería, por consiguiente, la contradicción más grosera. Pero así como los falsos conceptos y arbitrarios sistemas respecto á la naturaleza del hombre y á los más altos objetos del conocer, pueden oponer, y de hecho oponen, especiales obstáculos á esta sumisión (pues siendo la verdad una, lo contrario á ella, en el orden natural, viene á serlo también en el sobrenatural, cuando es el mismo el objeto), así una filosofía atenta á reconocer en todo objeto lo que es, sin poner en él nada suyo, puede, sustituyendo con conceptos verdaderos los falsos, remover aquellos obstáculos especiales; de suerte que, quitada la aparente repugnancia entre la razón y la fe, sólo quedan las repugnancias que únicamente puede hacernos vencer el mismo Dios: las del orgullo y el sentido. En este concepto, la

filosofía de que hablamos es una filosofía cristiana. ¿La crees refutada con la razón? ¿Preténdese, por ventura, que para ser racional, para permanecer libre, debe la filosofía declarar ó admitir *à priori* que hay repugnancia entre la razón y la fe, ó sea que la inteligencia del hombre es ilimitada y que es limitada la verdad? Esto sí que, por no decir otra cosa, sería antirracional y antifilosófico. Esta sí que sería servidumbre, pero tristísima y atroz. Sigamos paso á paso á esta filosofía, y cuando vean que desata ó corta cuestiones filosóficas con la autoridad de la fe, digan que no es filosofía. Pero serían las pesquisas vanas; y es más fácil á unos negar, y repetir á otros. No diré que una ciencia, desconocedora de la revelación, hubiera podido llegar tan lejos y abarcar tan vasto y ordenado conjunto: pero ¿á qué asombrarse de que dimanando de un solo principio la razón y la fe, reciba aquella de ésta luz y vigor, hasta para recorrer su propio y ordinario camino? Es el caso opuesto y congruente del todo al antes indicado. Así como los errores científicos pueden ser en la mente humana obstáculo á la fe, así las verdades reveladas pueden ser auxiliares de la ciencia; pues dando á conocer las cosas en sus relaciones con el orden sobrenatural, las hacen conocer mejor necesariamente, y la ciencia puede partir así de un conocido más vasto á sus deseubrimientos propios. Ahora bien: el aumentar las fuerzas de una facultad, ¿es acaso desnaturalizarla? El suministrarle nuevos medios, ¿es acaso destruirla? Una cosa perdida por la noche, ¿no es igual acaso cuando la hallamos de día? ¿Y la demostración deja acaso de ser instrumento propio y legítimo de la filosofía, cuando la mente ha recibido, para hallarla, el auxilio de algo superior á la filosofía? Cuando, por ejemplo, aquellos dos filósofos, el Obispo de Hipona y el Fraile de Aquino, observan y pretenden demostrar que en toda criatura existe una representación de la Trinidad (en las racionales, por modo de imagen y semejanza; en todas, por indicaciones de la causa creadora, á ellas

inherente); euando el filósofo roveretano, tras una observación más general é inmediata de la naturaleza del Ser, observación, por consiguiente, fecunda en más vasta y varia aplicaeión, pretende demostrar que el Ser es eseneialmente uno y trino, ¿qué importa, relativamente al valor científico de la observación, que ésta haya sido indicarla ó sugerida por la revelación? ¿Acaso las eualidades intrinsecas de las criaturas y la naturaleza esencial del Ser, no són materia filosófica y objeto de la razón? Demuéstrese (quisiera ver cómo) que aquellos filósofos han imaginado en vez de observar; que han puesto lo que no existe en las criaturas y en el Ser en general, y podrán ser rechazadas racionalmente sus doctrinas. Pero excluirlas *à priori* como no filosóficas; oponer al hallazgo la razón divinamente benéfica que facilitó la indagaeión, es (refiérome siempre á la mera razón dialéctica) como oponer á los deseubrimientos científicos de Galileo y Newton la lámpara que oseeó ante el primero y la manzana que cayó á los pies del segundo. Y euando, del examen de la teoría rosminiana sobre la filosofía moral, teoría indivisiblemente unida á todo el sistema, haya de concluirse neeesariamente conforme á razón, el «ama á Dios sobre todas las cosas y al prójimo como á ti mismo», ¿qué quitará á la fuerza filosófica del razonamiento y á la legitimidad de la conclusión el considerar que la filosofía no iluminada por la revelación, capaz, sin duda, de discernir muchas verdades morales y de agruparlas en teorías verdaderas y justas, nunca hubiera podido elevarse á verdades tan capitales y de orden tan superior? ¿Podrías decir que en el acto de reconocer lo que no hubiera podido conócer por sí, no ejecuta un acto suyo propio la razón? Y ahora habrás comprendido ya que uno de los efectos de esta filosofía, efecto de que te hubiera hablado á no temer pecar de indiscreto, y efecto, sin duda, el más consolador é importante, es precisamente este por el eual se le hace tan extraña objeión.

SEGUNDO.—¡Lástima que esa filosofía venga en tan mal tiempo! Has dicho los obstáculos con que ha de tropezar; pero temo que hayas omitido el más fuerte: el horror, ó si te parece mejor, la compasión que la generación actual siente hacia las especulaciones metafísicas. Considera que si hubiera aquí gente oyéndonos, diría de seguro: ¿Es posible que haya todavía quien tenga tiempo para sacar á colación semejantes abstracciones? No sé si hubieras tenido valor, ó si te parece mejor; ganas de hablar de ellas. En tal choque de opiniones, obras y deseos respecto á realidades tan graves, vastas é inminentes, si no pretender demasiado, es cuando menos demasiado esperar el creer que los hombres van á tomar con calor las especulaciones sobre la entidad de las ideas y las formas del Ser. No me mires con filosófica indignación; no hablo por cuenta propia. Comprendo, aunque á bulto, que peca de ligero ese modo de pensar. Y creo que tú autor, prendado de la filosofía, es uno de los que procuran difundirla con nuevos libros. Pero aun le queda tiempo para decir: *Cecinimus robis, et non saltastis; lamentavimus et non planxistis.*

PRIMO.—Ligero, sí; muy bien dicho, pero no basta. Di falso y ciego en extremo; como que puede resumirse diciendo: los efectos son de tal importancia, de tal peligro, de tal extensión, que es necesario no tener nada en que pensar, para ocuparse en sus causas. Si ha habido época en que las especulaciones metafísicas hayan sido fecundas en acontecimientos, ¡y qué acontecimientos! ha sido ésta, ésta de la cual estamos ahora, ¿diré al medio, ó al principio? Dios lo sabe; pero no al fin, de seguro. Por no hablar de lo presente, considera la primera revolución francesa. Tomo el primer ejemplo que se me viene á las mientes: el de un hombre eternamente célebre, no por cualidades extraordinarias, sino por el papel terrible y tristemente principal que desempeñó en un período de aquel memorable suceso: Robespierre. La posteridad inmediata y, por decirlo así, contemporánea,

lo juzgó un monstruo de crueldad y de ambición; pero no tardó en verse que aquel juicio, como todos los primeros, era simple en demasía; que aquellas dos palabras no bastaban para expresar tal conjunto de propósitos y acciones; que en el monstruo había también misterio. Hay que reconocer en aquel hombre, independientemente de todo interés individual y egoísta, una profunda persuasión de la posibilidad de un nuevo, extraordinario y rápido perfeccionamiento en la condición y en el estado moral de la humanidad, y un ardor para lograr aquel fin tan vivo y obstinado, como firme y profunda la persuasión. Además, la probidad privada, el descuido de las riquezas y de los placeres, la sencillez y seriedad de las costumbres no concuerdan bien con una índole naturalmente perversa é impulsada al mal por el genio del mal, ni pueden atribuirse á hipocresías de la ambición, cuando, como ocurrió, para mostrarse no habían esperado al momento en que se abría á la ambición un campo inesperado aún por las más audaces expectativas. Una abstracción filosófica, una especulación metafísica, que dominaba los pensamientos y las deliberaciones de aquel infeliz, explica el misterio, si no me engaño, y concilia la contradicción. De Juan Jacobo Rousseau, por cuyos escritos sentía apasionada admiración, al extremo de tener siempre alguno sobre su mesa en medio de los mayores azares y peligros, había aprendido que el hombre nace bueno, sin ninguna inclinación viciosa, y que única causa del mal que hace y del mal que sufre son las viciosas instituciones sociales. Ciertó que el catecismo le había enseñado lo contrario, y podía enseñárselo la experiencia. Pero del catecismo no había que hablar, y la experiencia, aunque ensalzada, prescrita y preconizada en los discursos, estaba de hecho por los que no se cuidaban del catecismo, preterida como éste en aquellos casos en que era más necesaria, ó sea cuando se trataba de establecer hechos positivos como axiomas fundamentales, con afirmaciones tan rotundas como desnudas, con el

sic volo, sic jubeo. Fundado, pues, en aquel axioma, tenía la firme persuasión de que derogadas las instituciones artificiales, único obstáculo á la bondad y á la felicidad de los hombres, y sustituidas por otras conformes á las miras rectas siempre y á los preceptos simples, claros y *per se* fáciles de la naturaleza (palabra tanto más expresiva cuanto menos explicada), se trocaría el mundo en un paraíso terrestre. Idea que no es extraño surgiese en inteligencias que no creían en el dogma del pecado original, como no debemos admirarnos de que renazca bajo diversas formas. Cabe, si vale la expresión, descreer los dogmas; pero hay, por decirlo así, otra revelación del cristianismo de la cual no es fácil renegar á quien ha respirado el aire del cristianismo, una idea, quiero decir, de la naturaleza del hombre y de lo referente á su fin mucho más sincera y vasta, que, una vez adquirida, se mantiene y confirma á cada instante por el testimonio del sentido íntimo ó conciencia. Es la revelación que nos ha elevado á conocer claramente que el hombre es susceptible de suma y relativamente cumplida perfección intelectual y moral, y de felicidad igual como conveniente á aquélla; y cuando no se quiere dar crédito á la revelación que enseña al mismo tiempo cómo el hombre estuvo constituido real y verdaderamente en dicho estado, cómo fué arrojado de él, cómo puede encaminarse á él de nuevo y recobrarlo otra vez y más sublime, ¿es de admirar que se vayan soñando otros modos y fantaseando otros medios para satisfacer desco tan poderoso, y tan racional por otra parte? El error no es respecto al derecho, sino respecto al hecho; la quimera no está en el fin, sino en los medios y en los modos; y el fin existe deformado, dislocado, envilecido, pero no inventado, ni se podría inventar si no existiese. Y los que, no aceptando el dogma rechazan la quimera, es decir, todas las diversas formas de esta quimera, sólo consiguen mantenerse en este estado neutro, con la tristísima ayuda del escepticismo teórico ó práctico, ó sea dudando si el hombre está ó no

ordenado á verdadera perfección y á felicidad completa, ó no pensando en ello. Después, cuando con razonamientos extraños á este punto esperan desterrar del mundo aquellas quimeras, no ven que el error sólo se vence con la verdad que el error niega ó altera.

La fe en una felicidad verdaderamente perfecta en la otra vida, no permitía sueños sobre la perfecta felicidad en la terrena: sólo esta misma fe es capaz de desterrarlos. Felicidad verdaderamente perfecta, digo, como producida por la plena y segura posesión de un Bien correspondiente á nuestras facultades ó infinitamente superior á ellas: las cuales facultades reconócense limitadas; pero sin poder hallar sus límites; y á la par que las sentimos incapaces de abarcar en la presente vida todos los objetos finitos, sentimos que, aun cuando lográsemos abarcarlos todos, aun quedaríamos con capacidad y ansia de nuevos objetos, de suerte que lo finito, que para ellas es demasiado, nunca sería, sin embargo, bastante. Felicidad verdaderamente perfecta, repito, porque es hija de entender, sentir y amar á ese Bien infinito; de entenderlo, sentirlo y amarlo con todas las fuerzas de la inteligencia, del sentimiento y del amor, ó sea con el ejercicio más recto, intenso, tranquilo y continuo de estas potencias, por medio de las cuales podemos sólo obtener el escaso gozo que en la presente vida podemos recabar de cualquiera objeto. El más toseo cristiano entiende de este modo la bienaventuranza eterna, aun cuando no la sepa expresar así. Con las teorías sobre el mal menor, no se sofocan y menos se apagan las aspiraciones falsas, y desordenadas á más, á un bien perfecto. Y las que, tomando de aquí y de allá en las invisibles enseñanzas del cristianismo lo que les parece mejor, proponen la resignación sin la esperanza, no se asombran de topar con los que predicán la esperanza sin la resignación. Utopías insensatas, dicen, y no advierten que es también insensata utopia pretender que se aquiete en la duda la humanidad. No basta pelear con adversarios equivocados, se necesita tener ra-

zón. Alzar los hombros al llegar á las cuestiones primarias, no es modo de terminar las que dependen de ellas. La victoria definitiva y salvadora, sabe Dios á qué tiempos reservada, y después de peripecias quizá más nuevas y graves, será la de la verdad sobre unos y otros, sobre la falsedad y la negación. Hasta entonces serán aplicables á unos y á otros aquellas palabras de Isaías: *Declinabit ad dexteram et esuriet; et comedet ad sinistram, et non saturabitur*; y estas otras no menos oportunas: *Inite consilium, et dissipabitur; loquimini verbum, et non fiet*. Pero mira cómo este dichoso presente, cuando no se le toma por tema, se nos ingiere en el discurso, por vía de digresión. Volvamos al terrible y deplorable discípulo de Juan Jacobo. Persuadido, como he dicho, de que las instituciones eran el único obstáculo á un estado perfecto de la sociedad, y de que otras instituciones serían el medio seguro de llegar á él, consagró el poder que lo anormal de aquella época puso en sus manos, á remover el obstáculo y á promover el medio. Pero no es tan fácil que todos, ni aun muchos, vayan de acuerdo respecto á las instituciones que han de ser destruidas y las que las han de sustituir, principalmente si éstas rayan en maravillosas; de ahí que el obstáculo á aquel estado perfecto eran, en último término, los hombres. Estos hombres eran pocos comparados con la humanidad á la cual debía procurarse tan soberano bien y tan fácil de realizar en sí; eran perversos, porque se oponían á este bien; había necesidad absoluta de hacerlos desaparecer para que la naturaleza pudiese recobrar su benéfico imperio, y la virtud y la dicha reinar sin obstáculo alguno sobre el mundo. Esto es lo que podría atenuar el horror del afán de matanza de aquel hombre, en el cual nada indicia que tuviese la abominable condición característica de muchos de sus rivales y satélites. No hay duda de que en el progreso de aquellas feroces peripecias, los odios rayaron en furibundos, y los temores, crecientes á proporción de los odios, concurrieron á atenuar el horror. Las pasiones é inte-

reses personales logran con demasiada frecuencia adherirse más ó menos á propósitos completamente buenos y racionales. ¡Qué no sucedería con uno de tal especie! Pero el movimiento primitivo y primario de la funesta y desdichada actividad de aquel hombre, sólo puede hallarse en la fe ciega á una arbitraria opinión filosófica. En aquel mismo Rousseau que tanto rehuía el someterse á la filosofía en sus tiempos dominante, y que pretendía tomar directamente de la naturaleza todos sus preceptos prácticos, sería curioso observar de dónde había tomado en su mayor parte hasta los más extraordinarios é imprevistos. Por ejemplo, el de que al niño no se le debe hacer creer en nada que no pueda comprobar por sí, ni hablarle siquiera de Dios hasta que no haya cumplido los diez años. ¿Cómo se le hubiera ocurrido á un hombre de este mundo, si antes no le hubieran enseñado que todos los conocimientos y, por consiguiente, todas las verdades nacen de las sensaciones? Admitido esto más ó menos advertidamente, el famoso precepto era sólo el medio natural de eludir en aquella edad inexperta los peligros del engaño, y dejarlo llegar á la verdad por el camino recto. No era originalidad, era coherencia. Ciertamente que para ser coherente del todo hubiera debido extenderse la aplicación á todas las edades, á todos los casos, á todo comercio de ideas entre hombres, y decir que de la palabra sólo puede obtenerse de cierto el sonido material; ya que esto es lo único que de ella puede recabar la sensación. Pero sabido es que el error no vive, en lo que puede vivir, sino á fuerza de habilidad para guardarse de las asechanzas de la lógica, que con su manía de ir derecha (¡traidora!), conduce directamente al absurdo; y para vengarse de no haber sido consultada cuando se trataba de examinar, antes de aceptarlo, el supuesto principio, entra á derivar consecuencias, y se complace en sacar de él las cosas más altas del mundo. Rousseau, con todo su atrevimiento, tenía, no obstante, prudencia suficiente para no abandonarse por completo á la lógica

en un negocio realizado á hurto de ella. Bastaba y sobraba, aun para él, el haberse dejado arrastrar á aquel extremo. ¡Pero buenos estamos! Héteme otra vez fuera de camino, por remontarme á un pasado remoto. No me cargues en cuenta este ejemplo, y déjame citar otro de la época á que había prometido limitarme. *La petite morale tue la grande*, dice Mirabeau; y lo dice, no por sentar una máxima especulativa, sino una norma y justificación aplicables á los grandes hechos políticos en que él fué también *pars magna*. ¿Quién no ve la fuerza práctica de una máxima de esta naturaleza? Es superflua, sin duda, ó de poco uso para los tristes de profesión; pero éstos poco podrían hacer, si hubiesen de hacerlo todo por sí, y no fuesen auxiliados por las conciencias erradas. Y para engañar las conciencias, ¿cuál medio más eficaz que una máxima que no sólo quita al mal la cualidad de mal, sino que lo transforma en bien mejor; que hace de la trasgresión un acto sabio y de la violación del derecho un acto meritorio? Pero lo que más extraño puede parecer, si se medita un poco, es que una proposición tan contraria al sentido común y cuyos términos braman de verse juntos, haya podido no parecer extraña á algunos. ¡La moral, que es una ley, y como tal, esencialmente absoluta y una, dividida en dos partes, una de las cuales destruye á la otra! Una moral pequeña, que por su pequeñez deja de ser obligatoria, y aun debe ser desobedecida, á la cual se deja, sin embargo, el nombre de moral, que necesariamente implica la idea de obligación, y no tendría significado alguno sin ella. Hasta por fuerza hay que dejárselo, pues no es posible hallar otro que lo sustituya. ¿Qué sería, en efecto, la moral aplicada á cosas de menor importancia, sino la moral misma? Estas dos palabras «pequeña moral» vienen á significar, de esta suerte, una cosa que es y no es obligatoria. Considerando el hecho aisladamente, no se concibe como tan necia logomaquia ha podido ocurrírsele á nadie, y menos ser admitida por muchas personas. Pero este absurdo tam-

bién se explica, dada la existeneia de una doctrina que reduzca á la utilidad la justicia y haga de aquélla el principio de la moral; porque, suprimidas de este modo la idea de deber y su correlativa de derecho, no incluídas en la idea de utilidad; quedando como motivo único y regla única para decidir en las deliberaciones, y teniendo la misma diferentes grados, es sumamente racional sacrificar el menor al mayor. Para inteligencias preparadas por semejante doctrina, aquella proposición sólo parecía singular por la sutileza de la forma; y la propia antítesis le daba aparieneia de observación más profunda. Decir que es bueno posponer un pequeño deber á una gran ventaja, hubiera repugnado; hubiera sido una contradicción demasiado directa al lenguaje común, en el cual la anteposición del deber á todo, se expresa habitualmente como precepto, ó como alabanza, según los casos. Con aquella doctrina se esquivaba la contradicción: el deber á nada era pospuesto ni á nada podía ser comparado, porque no existía. Quedaba sólo la moral, una palabra vacía de sentido, pero que aparentaba afirmar respetuosamente lo que lógicamente negaba. Pues bien: tal doctrina, no nueva en verdad, pues sin ir más lejos tenemos el verso de Horacio:

Atque ipsa utilitas, justi prope mater et æqui,

había renacido hacía poco tiempo, y adquirido sectarios, bajo nueva forma y con nuevos argumentos, en un libro titulado: *Del Espíritu*; libro descendiente natural é inmediato de otro titulado: *Tratado del entendimiento humano*. Parece que el manantial era bastante metafísico.

SEGUNDO.—Es cierto.

PRIMO.—Pues lo es, permíteme citar otro hecho de la misma época, en la cual aquella triste doctrina se ve aplicada de modo terrible, por un hombre que tocante á honradez, tenía reputación bien opuesta á la del autor de la aguda proposición citada. El hombre es Vergniaud, y el hecho se refiere en las Memorias de uno de los Girón-

dinos desterrados, cuyo nombre no recuerdo ahora. Éste, en uno de los días que duró la votación sobre la suerte definitiva de Luis XVI, halló en casa de madama Roland á aquel célebre diputado que aun no había dado su voto, y que expuso anticipadamente su opinión hablando con extraordinaria elocuencia contra la sentencia de muerte, declarándola contraria en todo al derecho; y se despidió para ir á la Convención, donde tenía que votar en breve. Fué el otro momentos después, ansioso de oír nuevamente las razones con tanta facundia expuestas, y que esperaba ver aumentadas por la solemnidad de la asamblea. Llegó cuando Vergniaud subía á la tribuna, ó acababa de subir á ella. Volvióse todo oídos, y oyó de sus labios estas palabras: *La muerte*. Con más consternación que asombro, sale á su encuentro al pie de la tribuna: lo detiene, y con los ojos y el gesto más que con la palabra, le pide cuentas de cómo había podido decirse á sí mismo tan espantosa mentira. Si le hubiese respondido que á la vista del peligro en que incurría obedeciendo á su conciencia, le habría faltado el valor, hubiera sido un caso deplorable, pero no raro, de debilidad culpable y vergonzosa. Pero la respuesta de Vergniaud revela un principio de mal más terrible, por ser más fecundo y contagioso, como arraigado en la conciencia; y más insidioso y artero, en cuanto puede obrar independientemente de las pasiones personales, y parecer, por lo mismo, superior á ellas. Respondió poco más ó menos, pues no recuerdo las palabras, aunque sí su sentido: «He visto alzarse ante mí el fantasma de la guerra civil; y he creído que la vida de un hombre no puede servir de contrapeso á la salvación de un Estado.» Reconociendo que había obrado contra conciencia, no creía hacer una confesión, sino proponer un ejemplo; creía con su tranquila, providente y soberana razón haberse elevado encima..... ¡oh miserable soberbia humana! ¡Encima del derecho! La gran moral destruía la pequeña. No hay que pensar en cómo se evitaba la guerra civil; la sinrazón no está en haber

previsto el mal, sino en sustituir á una ley eterna la previsión humana. Pero olvidaba que no se trata ahora de razón ó de sinrazón, sino de la importancia de la filosofía en los acontecimientos humanos, en cuanto éstos dependen de la voluntad de los hombres. Hubo, pues, un hombre no adocenado, y en modo alguno escéptico, que después de haberse expresado de aquella manera, sentenció en otra, y nada menos que sobre la vida de otro hombre, porque reinaba una teoría moral entronizada por una teoría metafísica.

SEGUNDO.—¿Reinaba, dices? ¿No está vigente aquella teoría? ¿No ha sido expuesta más científicamente en tiempos próximos á los nuestros, y particularizada con más método en otros dos libros poco menos famosos que aquellos dos, y actualmente más leídos?

PRIMO.—Pues he ahí como en cuestión de filosofía, mucho más que en cuestión de amores, con perdón del maestro Francisco,

Piaga, per allentar arco, non sana.

Y precisamente por esto, el haber sido abandonada como falsa aquella teoría metafísica, y puesta entre las antiguallas, no basta para el caso. Para quitar del medio sus consecuencias, hace falta una verdadera, ó mejor dicho, la verdadera metafísica, la metafísica en cuestión que destierre aquellas consecuencias y establezca otras opuestas é incompatibles con ellas. ¿Pero qué digo desterrar? ¿Se trata de descubrimientos, por ventura? ¿Hay necesidad de demostrar y enseñar á la mayor parte de los hombres que la justicia es distinta de la utilidad, é independiente de ella? Cuando Aristides dijo á los Atenienses, que el proyecto que Temístocles le había dicho al oído era útil, pero no justo, fué comprendido por todos; é igualmente lo hubiera sido por cualquiera otra muchedumbre y en cualquiera otra época. ¿Y sabes por qué? Porque la inteligencia percibe intuitivamente la idea de justicia y la idea de utilidad, como dotadas cada

una de esencia y verdad propias, y, por consiguiente, distintas, inconfundibles, dos, en una palabra. Después la muchedumbre

Che apprese a creder nel Figliuol del fabro,

sabe, ó por mejor decir, las muchas y varias muchedumbres saben además y lo dicen á cada paso, no expresa pero sí implícitamente, que aquellas dos verdades, aunque distintas, por lo mismo que son verdades, se hallan reunidas en una verdad común y suprema; saben que, como es consiguiente, no pueden contradecirse; y considerarían tan necio como impío el pensar que la justicia pueda ser verdadera y definitivamente dañosa, y verdadera y definitivamente útil la justicia. Y saben también que no sólo están unidas entre sí estas verdades distintas, sino que una depende de la otra, no pudiendo derivarse la utilidad sino de la injusticia. Pero saben al propio tiempo que esta reunión final sólo se cumple en un orden universalísimo que abarca la serie entera y el nexo de todos los efectos que son ó serán producidos por todas las acciones y todos los sucesos, y comprende la eternidad y el tiempo. Y dicen que lo saben, porque este orden tiene un nombre que repiten y oportunamente aplican á cada instante, y es la Providencia. Saben también, y no podrían dejar de saberlo, que este orden sobrepuja inmensamente á nuestras previsiones y conocimientos; y están por lo mismo, á cien leguas de imaginar que, en incógnita de esta especie, en un complejo de futuros, que para nosotros es un caos de posibles, pueda buscarse ni la única, ni la principal y eminente regla de las humanas deliberaciones. Saben que esta regla principal y eminente se les da por la ley natural y por la ley divina, que es su cumplimiento, de Aquel á Quien nada es desconocido, porque todo es de Él. Por eso en aquel orden universalísimo, y en él mismo, el más toseco cristiano ve, en cuanto le es necesario ver, otro orden particular, relativo á él, y del cual él es el fin subordinadamente; orden

para él mismo igualmente misterioso y obscuro en sus nexos y modos, pero claro en la parte que de él le corresponde tomar, como iluminado por aquella regla cuyo cumplimiento, para el cual Dios le da vigor y criterio seguro si sinceramente lo solicita, le hará justo, y en su consecuencia, dichoso. Sabe que *Opus justí ad vitam*, aun cuando el camino que de uno á otro conduce sea arduo, y pueda parecer tortuoso y aun frecuentemente dirigido al término opuesto. Cuando esta regla deja de ser directamente aplicable, ó sea en los casos en que no le dicta ni una prohibición ni una orden, aplica la regla secundaria ó conjetural de los efectos posibles ó más ó menos probables, y apetecibles en más ó en menos. Regla falible é incierta, pero limitada á cosas en las cuales el error nunca puede ser causa de un mal definitivo; en las cuales, salvado un paso infeliz, continúa su camino hacia la felicidad, cuando guían la recta intención y aquella prudencia varia en grados según los ingenios, pero que nunca abandona á la intención recta, y aun forma parte de ella. ¡A tal sabiduría ha ensalzado la revelación al hombre! ¡Qué diferencia entre este tosco cristiano y aquel Bruto que, al término forzoso de su actividad, exclama: «Oh virtud, sólo eres un nombre vano!» Si la virtud tiene por condición la adivinación de todos los efectos de los actos humanos, es sin duda un nombre vano como la cábala. Sin duda es vano nombre aquella virtud que, deliberando sobre si es justo arrojarle sobre un amigo, con un memorial en la mano y el puñal bajo la toga, para arrancarle la vida, no escucha aquel no eterno, rotundo, sonoro, que, sin ser interrogada, pronuncia la conciencia; y decide en cambio que aquella acción, lejos de ser ilícita, es santa, porque es el medio de volver á tener verdaderos cónsules, verdaderos tribunos, verdaderos comicios, verdadero senado! ¡Y cómo los han tenido! Sin duda es vano nombre la virtud, si su verdad depende del éxito de la batalla de Filipos. ¡Qué distancia, digo, entre el hombre que destruye con una sentencia la vir-

tud, ídolo de toda su vida, porque en rigor, tal virtud era un ídolo, y el tosco cristiano que, cuando no se le logra un propósito, sabe que el bien no logrado no es bien perdido, sino trocado en otro bien mejor! Y precisamente por entender las muchedumbres cristianas que la justicia es esencialmente útil, distan más de imaginar que sea la utilidad misma. Sólo algunos hombres, partiendo, después de tantos siglos de cristianismo, no de verdades intuitivas, sino de suposiciones sistemáticas, y habituándose de este modo á figurarse que ven lo que no existe, han podido, hasta cierto punto, no ver lo que existe y brilla ante su inteligencia como ante la de los demás hombres. Hasta cierto punto, digo; porque pueden combatir en su inteligencia tal idea, pero á condición de que en ella quede; y las palabras *justo* y *deber* es difícil que desaparezcan, no sólo del vocabulario común, sino del de aquellos filósofos. ¿No es ésta una solemne manifestación del dominio de la filosofía sobre los hechos humanos? ¡Poner á hombres, y á hombres pertenecientes á la clase más instruida de la humanidad, ó sea la que directa ó indirectamente rige á las otras, ponerlos, digo, en contradicción no sólo con la opinión general, sino con la suya propia! ¿Y en qué? En la regla predominante y suprema de las deliberaciones humanas: nada menos. ¡Y poder ejercitar tal predominio una filosofía, aun después de declarada su defunción, y suponérsela en la tumba! Pero ¡cosa singular! Si nos oyese alguno de los que antes indicabas, alguno de esos á quienes parece extravió del espíritu humano, y cosa de gente que vive en las nubes, el tomar en serio las cuestiones filosóficas en época de tan grandes y apremiantes peripecias, ¿sabes lo que diría ahora? Diría: ¿qué novedades viejas viene á contar-nos éste? ¿Quién no sabe, y quién no dice, que el motor principal de los acontecimientos actuales ha sido la filosofía? Y el gran aplauso de unos, y la gran censura de otros, demuestra que hay unanimidad en reconocer este hecho. Hay, pues, necesidad de decir que éste vive en las nubes.

El poder hallarse juntos en una mente dos juicios tan repugnantes, nace de dar á la palabra «filosofía» dos acepciones diversas, ambas truncadas y confusas. Uno, á quien pronto llamaremos nuestro, siguiendo las indicaciones de un buen autor antiguo, ha definido con fórmula previa la filosofía: ciencia de las razones últimas. Definición, como á primera vista aparece, integra verdaderamente, y distinta, que resume y unifica las especiales aplicaciones que el lenguaje común da á aquel vocablo. En efecto, el asignar á un concepto cualquiera una razón más ó menos remota y no observada todavía, y que se manifiesta aplicable á otros conceptos, con los cuales viene á formar de este modo una clase, ¿no es aquel ejercicio particular de la mente llamado por todos filosófico? ¿Y no es evidente que una razón cualquiera no obtiene valor íntegro y seguro sino de ser definitiva? Pero la inteligencia humana no puede, por su limitación, ver muchos particulares en las cosas ni muchas relaciones entre ellas, sino tomando pocas de estas cosas cada vez y reduciéndolas á razones que sólo son últimas respecto á aquel especial conjunto. Razones que pueden ser fundadas, porque efectivamente, aunque por modo tácito, están conexionadas y acordes con razones superiores y verdaderamente últimas, y pueden ser arbitrarias y falsas, como opuestas á éstas, en idéntica manera. Pues bien, á una ú otra, ó á una multitud indeterminada ó fortuita de aquellas razones condicionadas y secundarias, y aun cuando sean verdaderas, dependientes, llaman filosofía en el buen sentido de la palabra los hombres antes indicados. Y cuando quieren honrarla más, la llaman filosofía práctica; filosofía, porque subordina, en verdad ó en apariencia, á una razón común, fundada ó arbitraria, cierto número de conceptos ó ideas; práctica, porque estos conceptos tienen más ó menos inmediata aplicación á hechos materiales. Y, por el contrario, á la indagación de las razones últimas la llaman los mismos filosofía, en son de censura ó de compasión por lo me-

nos, precisamente por el motivo opuesto, es decir, porque no se ve en ella dicha aplicación inmediata. Es como quien se burlase del primer eslabón de la cadena á que está sujeta un ancla, porque no está unida á él el ancla. ¿Qué se hace con esa metafísica? dicen; ¿para qué sirve? ¿Para qué? Para buscar el fundamento de las teorías, con arreglo á las cuales se obra; para examinar lo que las mismas suponen; para mirar lo que dan por visto; para confirmar con la comparación de la filosofía si son verdaderamente filosóficas; para sacar á luz y á prueba la metafísica, latente ó sobrentendida, de que son consecuencias más ó menos mediatas, más ó menos por tales conocidas..... Quería acabar y ya es hora, pero ¿qué le he de hacer? Se me encara, y hasta me cierra el paso, un ejemplo tan pertinente á la relación de las cosas más apartadas con aquellas últimas razones, que no puedo resistir á presentarlo. Es nuestra propia discusión. De una disputa sobre la invención artística hemos venido á parar á la justicia. No parecen, sin duda, ni son argumentos de los más próximos entre sí; sin embargo, en último término, la cuestión es siempre la misma.

SEGUNDO.—¿Todavía asechanzas? ¿Y asechanzas contra un pobre enemigo que ha rendido las armas? Di francamente que es una conclusión por tí preparada y dirigida *ut illuc redeat, unde discessit, oratio*.

PRIMO.—Esta vez no; puedes creerlo. Sentiría que creyeras efecto por mí artificiosamente preparado lo que es natural y espontáneo encuentro de una verdad con otra. Nuestra cuestión era: si un objeto cualquiera ideado por un artista es producido por una operación suya y creación de su mente, ó si tiene existencia propia anterior á la que tiene en la mente el artista é independiente de ella. Y hemos visto que aquel objeto, no por relación alguna especial con la invención artística, sino por su naturaleza de objeto en la mente, de idea, tenía, en efecto, esa existencia, y existencia eterna, inalterable y necesaria. La otra cuestión (no entre los dos, como sabes)

es igualmente, si la idea de la justicia es ó no producto de la mente, del razonamiento humano, y, por consiguiente, si se puede ó no transformar, deshacer y reducir á la nada por el mismo razonamiento. La diferencia está en la cualidad de los objetos: es decir, en ser uno una especie verosímil y otro una ley moral: la identidad está en ser uno y otro objetos de la inteligencia, entidades visibles por la mente, ideas. Cosas tan distantes entre sí por otros conceptos redúcense á esta cuestión, sólo porque en ella se considera la razón universal del valor de las ideas, y de ésta depende que cualquiera cuestión pueda tener un objeto verdadero, y ser, por consiguiente, capaz de solución verdadera: ¿cómo, en efecto, podríamos llegar á las verdades, si las verdades no existiesen? Es la cuestión primera y perpetua de la filosofía con los filósofos, ó, hablando exactamente, con tantos sistemas filosóficos que, del todo opuestos en la apariencia, coinciden en perseguir de diversas maneras el mismo imposible, ó sea el de hacer nacer la idea de la mente que la contempla, ó lo que es igual, la luz del ojo, el medio necesario para la operación, de la operación misma. Sistemas, por consiguiente, cuyos secuaces, y hasta sus propios autores, en cuanto avanzan algo en la aplicación de la teoría, acaban por hacer la verdad cosa relativa y contingente, negándole sus atributos esenciales, universalidad, eternidad y necesidad; porque, en efecto, tales atributos no pueden convenir á una cosa que haya sido producida. Pero aquí se me ocurren algunas palabras sobre la grande ó más bien incomparable importancia de esta cuestión, palabras que se hallan en el mismo volumen á que te he remitido. ¿Sabes lo que pienso? Que será mejor léértelas que decírtelas fiado en mi memoria. El autor, reclamando al lector indulgencia por la gran extensión con que ha tratado el asunto, y pidiéndole permiso para continuar tratándolo (¡cuánto miramiento no exige el caprichoso impaciente y descontentadizo ser llamado lector!), dice lo siguiente:

«Si ante los tribunales civiles se presentan legajos más voluminosos que este libro, para defender un pequeño interés material de insignificante precio comparado al de la sabiduría, ¿por qué se despreciará lo que nosotros creemos necesario escribir en una causa, donde se defienden nada menos que todas las riquezas intelectuales y morales del género humano? Riquezas pendientes todas de un solo punto, ó sea de saber si hay ó no una verdad eterna, independiente en su ser del universo material, así como del hombre, de cualquiera otra criatura limitada por excelente que sea.....

»Todo está, pues, y todo se reduce á probar una cosa: que la verdad no es un modo de algún ente limitado; si lo fuese, habría perdido todo su valor; todo está en probar sólidamente, como decía, que hay *seres inteligentes*, á los cuales se halla indivisiblemente unido nuestro espíritu, y por los cuales sólo pudo conocer y conoce todo cuanto conoce.

»En la prueba de tan alta verdad, nunca sobrarán palabras, pues á ella se refieren todas.....» Aquellas riquezas intelectuales y morales puede gastarlas bien el hombre, aun sin conocerlas, ni buscar el inextinguible veneno de donde le vienen; puede, digo, aplicar rectamente las últimas razones, sin más que sobrentenderlas firmemente; pero las aplicaciones son más circunscritas en este caso, y aquellas riquezas no pueden ser prudentemente aumentadas. Mas cuando venimos al terreno de las doctrinas que, desconociendo el origen de aquellas riquezas, ponen en duda su precio, el uso de las mismas se perturba necesariamente, y se altera en proporción al predicamento que tales doctrinas logran. Cuando las verdades que espontáneamente cultivábamos han sido arrancadas por el error, hace falta la ciencia de replantarlas.

SEGUNDO.—En resumen: hay que estudiar esa filosofía.

PRIMO.—Al menos esas pocas curiosidades que se te

han despertado ahora. Aunque sólo sea la última, la que no te ha dejado acabar de decir siquiera: «Todas estas ideas.....» habías dicho, y, en efecto, tantas ideas, tantos seres eternos, necesarios, inmutables, dotados, por consiguiente, de atributos que no pueden convenir sino á un solo ser, no son en verdad punto en que pueda aquietarse nuestra inteligencia. Pero ¿cómo negar á la idea estos atributos? Y sin duda tampoco habrás dejado de pensar en aquel otro hecho igualmente innegable é igualmente satisfactorio, de estar tantas de estas ideas comprendidas en una, que, sin embargo, permanece simple, y á la cual puedes hacer entrar en otra más comprensiva y compleja: como de una de aquellas puedes hacer salir otras, multiplicando, por decirlo así, ó disminuyendo, á tu gusto, estos seres singulares, sin poder destruir ni crear uno. Ahora bien; cuando el retroceso es imposible é insoportable la parada, no hay otro recurso que seguir adelante, y no es tan triste recurso. Siguiendo adelante se pasa, en efecto, de la multiplicidad á la unidad, en la cual sólo puede aquietarse sólida y establemente la inteligencia. Y partiendo de la unidad (ya que se trata de un aquietamiento activo) se llega, dentro de lo posible en esta vida, á discernir el orden en la multiplicidad real de las cosas contingentes y creadas. Por lo demás, la elección no estaba en adoptar ó no una filosofía determinada, sino en adoptar una con preferencia á otra ú otras. Desde que apareció en el mundo esta dichosa filosofía, no pueden permanecer del todo ajenos á ella aquella clase de hombres que se precia de culta. Se nos entra en casa sin invitación previa. No sólo se aceptan á crédito (ya hemos visto una muestra) tantas deducciones de tal ó cual escuela filosófica, que luego son reglas en la práctica, sino que se aceptan (muy en abstracto, se entiende) escuelas filosóficas completas. Por mucho desprecio que inspiren aquellas razones últimas para nada buenas, sus objetos no pueden dejar de presentarse á nuestra mente, como curiosidad al menos. El conoci-

miento es cosa de tanto uso, que hasta los hombres más apegados al suelo y enemigos de cuestiones ociosas, sienten alguna vez prurito de averiguar de dónde viene y en qué base se apoya. Y como las diversas escuelas filosóficas echan siempre á volar respuestas á estas preguntas, eoge aquí ó allá una que cuadra á su gusto. Sin duda habrás oído decir á alguno:—Diviértase quienquiera en perderse por los espacios imaginarios de la filosofía; para mí no hay más verdad que lo que se ve y lo que se toea. Esto me parece que es una filosofía de respetado nombre. Otro, en cambio, dirá:—Pobre filosofía, condenada á buscar lo que no puede hallarse!—La duda es la única ciencia del hombre. ¿No es esto otra filosofía, muy conocida por cierto? Otro dirá, al contrario:—El hombre cree inevitablemente ciertas cosas: ¿á qué buscar sus razones? El buen sentido me enseña á restringir la observación y el razonamiento á cosas prácticas, de las cuales puede ser un sí ó un no el resultado.—¿No es esto una aplicación de una ó de dos filosofías? Otro dirá que es locura buscar razón en las cosas, cuando la ciega fatalidad las gobierna. También ésta, si queremos darle nombre, sólo podrá llamarse la filosofía; pues aunque sólo sea un residuo de religiones absurdas, no es ya religión, ni tiene trazas de serlo nunca. Desterramos la filosofía con decretos filosóficos; pretendemos ser dueños de nosotros mismos no afiliándonos *nominatim* á una escuela, y resultamos..... ¿Lo digo?

SEGUNDO.—¿Por qué no? Entre nosotros.

PRIMO.—Criados sin librea. Y precisamente porque yo lo he sido, y veo qué miseria es, no podía sufrir que un hombre como tú continuase siéndolo.

SEGUNDO.—Has dicho que estudiaremos juntos. Es la condición *sine qua non*, ¿entiendes? Me someto, parte por amor, parte por fuerza; pero quiero que me ayuden.

PRIMO.—Me comprometo formalmente á ayudarte.

—¿Y tú? dijo luego dirigiéndose á mí. Tu obstinado silencio no nos quita la esperanza de que tomarás tam-

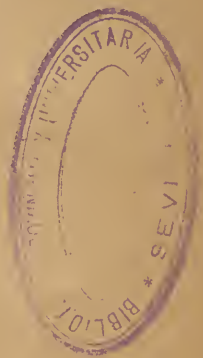
bién parte, y parte más activa, en nuestro nuevo estudio.

«¿Yo encanecido espectáculo?» respondí: *Oportet studuisse*. Sin embargo, más vale tarde que nunca. Mi silencio merece elogio, pues si he callado ha sido para estar más atento. Hazme el favor, añadi, de mostrarme en qué página se halla el trozo que has leído. Me ha hecho gran efecto.

— Hela aquí, dijo, presentándome el volumen, que aún estaba sobre la mesa abierto, pág. 500.

Despedíme á seguida, alegando un quehacer que no admitía retraso. Era el de escribir las cosas que había oído: la memoria difícilmente podía recordarlas. El discreto lector seguramente habrá comprendido que la pregunta acerca de la página fué para transcribir con exactitud el trecho citado, y no incurrir en una infidelidad que luego pudiera probarse.

FIN DEL TOMO II Y ÚLTIMO.



ÍNDICE.

	<u>Páginas.</u>
El conde de Carmagnola.....	1
Carta sobre la unidad de tiempo y lugar en la tragedia.....	113
El 5 de Mayo.—Oda á la muerte de Napoleón I....	203
Himnos sacros.....	209
En la muerte de Carlos Imbonati Urancia.....	231
Estrofas para una primera comunión.....	253
Marzo de 1821.....	257
La proclama de Rimini.....	261
De la novela histórica.....	267
De la invención.—Diálogo.....	343





ANZONI

EDIZIONE
Y
PESK

U
123